الساقطون،،،

د. وليد مشوِّح

في الحقيقة كنت أزمع توجيه هذه الأطروحة الافتتاحية وجهة مغايرة تماماً؛ إذ كان بنيتي أن أتحدث في ضرورات تفعيل ميثاق المثقفين العرب الذي أقرته الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في الخرطوم نهاية العام الفائت، بعد أن وضع نصه وأقر من قبل في مؤتمر عام للاتحاد في عمان ثم أصبح ميثاق طرابلس الذي تبناه المؤتمر السادس لملتقى الحوار ووقعت عليه الأحزاب والاتحادات والنقابات والشخصيات العربية المنضوية في الملتقى، وكنت بالفعل أريدُ أن أتصوره حرزاً يمنع السقوط في مستنقعات التخاذل والاستسلام والتنكر للمبادئ والقيم، ومجافاة توجهات الأمة الواحدة من الشاطئ إلى الشاطئ.

لكن مقولتي اتجهت وجهة أخرى، قد تكون في موازاة التوجس الذي أردت إعلانه، محذراً من عواقبه وتبعاته ومنعكساته على ما تعنيه الثقافة العربية بالنسبة لمستقبل الإنسان العربي، والسبب الذي دفعني لتغيير مسار فكرتي؛ هو خبر صحفي جاء فيه حرفياً:

"سافر الكاتب المسرحي علي سالم إلى (إسرائيل) بداية هذا الأسبوع لتسلم الدكتوراه الفخرية التي قررت (هكذا)؛ جامعة بن جوريون الإسرائيلية منحها إياها تقديراً لجهوده وشجاعته في الدعوة إلى تطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل.

وحصل علي سالم على الدكتوراه الفخرية في الفلسفة بين سبعة إسرائيليين حصلوا على ذات الشهادة من الجامعة الإسرائيلية (في نفس الاحتفال) الذي أعلن فيه أن سالم كان من أول الداعين إلى التطبيع مع إسرائيل، وإن تكريمه يأتي تقديراً لموهبته وشجاعته التي أدت إلى سطوع نجمه في مصر وأنحاء العالم العربي، كذلك اعتبرت الجامعة الإسرائيلية أن "سالم" إنسان متنور، صاحب روح حرّة، وتفكير خاص، مخلص لآرائه ومستعد أن يناضل من أجلها (...؟!).

وقال بيان جامعة بن جوريون: إن منح شهادة الدكتوراه الفخرية لسالم جاء تقديراً شجاعاً من أجل حقوق الإنسان، قلبه مفعم بالنهوض بالمجتمع المصري على مختلف انتماءاته، واحتراماً لعمله (بدون) كلل أو ملل من أجل السلام، وعلاقات الجيرة الحسنة، باسم الإيمان والأخوة والمصير الواحد لشعوب الشرق الأوسط، (على مختلف أديانه وثقافاته) (...؟...!!).

وكان البعض قد تمسك إلى آخر لحظة بأمل أن يرفض سالم الجائزة، خاصة بعدما سبق وأعلن أنه لن يسافر إلى إسرائيل مرة أخرى، نظراً لعدم قدرته على تحمل مشاق السفر، وإحساسه بأنه قدم ما عليه (..؟..)، تاركاً المسألة بيد رجال الأعمال بعد توقيع اتفاقية (الكويز) بين مصر وإسرائيل.

الطريف أن أحد المواقع الإسرائيلية التي نقلت الخبر (اعتقدت) أن علي سالم من يهود مصر، واسمه الحقيقي (إيلي شاليم)، وتساءل أحد زوار الموقع في تعجب واستنكار: ماذا فعل (شاليم) هذا ليتم منحه الدكتوراه؟" (جريدة القاهرة المصرية . الثلاثاء 31 من مايو 2005م . 22 من ربيع الآخر 1426هـ . العدد 268 . الصفحة الأولى).

الخبر نقلته عن الصحيفة المذكورة أعلاه بحرفيته، وبأخطائه الأسلوبية واللغوية كلها، وهو الذي رسم على جدران مخيلتي أسئلة كثيرة، لا بأس . وهنا أستميح القارئ عذراً . من إيراد بعضها:

هل ختمت الجامعة شهادة (الفخر) للدكتور (إيلي شاليم) بدماء أسرى سيناء من مقاتلي جمهورية مصر العربية، أم بدماء ألف باء الشهيدات؛ الطفلة إيمان حجو، أم بالشهقة الأخيرة للشهيد الطفل محمد الدرة، أم بآخر نظرة على خريطة الوطن التي أسقطها الشهيد أبو علي مصطفى، أم أن شهادة الدكتور (شاليم) تلونت باللون الأحمر لتمييزها بين وصمات العار التي وصمت بها (دكاترة) الخيانة منذ جذيمة المنذري، مروراً بقصير التدمري انتهاءً بلحد

اللبناني وفلان وعلاّن العراقي؟!

(الدكتور إيلي شاليم) يستأهل (الوصمة الفخرية)، فهو الذي استطاع عن جدارة واقتدار وإيمان أن يسقط عن بحثه الأكاديمي وثائق الحقيقة، ويحرره من الآلام والقهر والاضطهاد، ويبعده عن فعل الجرّافات التي ألغت بيّارات فلسطين، إنه (أقصد الدكتور شاليم) الإنسان الذي احتفت بإنسانيته الفاشية الصهيونية، وشرب نخب تخرّجه السّجانون والمحققون و(ملائكة التعذيب في سجون (الأبارتيد الذي يريد الأخوة والإيمان الشرق أوسطي).

أما إذا كانت المباركة واجب؛ فلا بد من توجيه التبريكات لجامعة بن غوريون لحصولها على شرف قبول (الدكتور شاليم) لشهادة (الفخر... يه)، وللدكتور الخرّيج الجديد (إيلي) على آخر وصمة فخرية يحصل عليها لأنه (المدافع الفخري جداً عن حقوق الإنسان المقتول غدراً في فلسطين.. إنه يدافع بفلسفة عميقة جداً عن ازدهار موت الفلسطيني على يد السفاح الصهيوني (الإنسان جداً).

وكيلا ننسى واجب التبريك نقول: مبارك، ومبارك لذلك الموقع الإسرائيلي على الانترنيت على إحقاقه لحقيقة انتماءات الدكتور الفخري (إيلي شاليم) العقيدية والمعتقدية، ولا يدفع ذلك عتباً، بأن شاليم ليس يهودياً مصرياً، فالدين لله؛ وإنما هو صهيونيٌ تسلل في الثقافة المصرية، وإعادة اسمه الحقيقي يتناسب وشهادته الفخرية جداً جداً.

وأخيراً وجدتني أمام هاجس سأعلنه، واقتراح سأطرحه، وقبلها لا بد من بشرى أزفّها لأولئك البسطاء والطيبين من أبناء أمتي، وهي: إن الساقطين ستعلنهم جامعات الصهيونية، والماسونية بألقاب الدكتوراه الفخرية، يومها لن يبقى الذهن الشعبي في حيرة، لأنهم (دكاترة الفخريات الصهيونية) سيظهرون موصومين (بفخرية) أمام شعبهم.

أما الهاجس الذي يقلق راحتي بعض الشيء فهو أن المثقفين والمثقفات أو أشباههم أو أشباههن والذين لبوا دعوة العرّاب (ذات زمن)، باتوا مهيئين للحصول على الدكتوراه الفخرية من الجامعات (الصهيونية)، وقد عادوا إلينا مشوهين نفسياً، متورمين، كارهين لكل متمسك ومتماسك في عروبته وإسلامه؛ عندها . فقط . سنشهد زحاماً في (الدكترات) الفخرية وكأنما قد ألغيت جماركها نهائياً.

أما الاقتراح الذي سأطرحه على حذر (خوفاً من أن أُتهم بالقومجية أو الشمولية أو السلفية أو الأصولية أو الرجوعية أو بهذه المصطلحات كلها التي تحول دون الدكتوراه الفخرية) هو: أن نعد قوائم بأسماء الساقطين في امتحان الانتماء إلى أمتهم، ونعممها على وسائل الاتصال المتطورة جداً، ليحصلوا على دكتورات فخرية، يومها نُريح ونستريح، ونطمئن إلى معرفة أوجار الذئاب وأوكار الثعالب... إنه مجرد اقتراح، وهو . بدوره . قابل للنقاش والتطبيع (...؟...).

***

جدل الأخلاق–العقلاني

في فلسفة الحداثة وما بعدها

محمود حيدر- فرنسا

حين مضى إيمانويل كانط ليسأل "ماهي الأنوار؟"، كان على يقين من أنَّ مهمته تتعدَّى مقام التعريف، فهو لم يكن يبتغي الاكتفاء، وحسب، بتوصيف ماهية الأنوار، وإنَّما توخَّى قراءة سيرورة التجربة، كما هي في صعودها وهبوطها، وفي أنظمة القيم التي أطلقتها سحابة الفترة التي عايشها فيها.

جاء السؤال الكانطي ليفتح على ممارسة فلسفية لا تُبقي الأنوار بمنأى من فضاء النقد، جاء بالسؤال لينقد الخلاء الأخلاقي الذي تسبَّبت به العقلانية الصارمة. لذلك سيرى إلى الأنوار بما هي خروج الإنسان من حالة القصور التي يبقى هو المسؤول فيها عن وجوده. والقصور –على رأيه– هو حالة العجز عن استخدام الفكر (عند الإنسان) بمعزل عن الآخرين. أمَّا الإنسان القاصر فهو المسؤول عن قصوره لأنَّ العلَّة في ذلك ليست في غياب الفكر، وإنَّما في انعدام القدرة على اتخاذ القرار وفقدان الشجاعة على ممارسته، دون قيادة الآخرين". ثم أطلق كانط أطروحته الشهيرة كمحاولة لاجتياز التشيؤ الذي يأخذ بناصية الأنوار:"لتكن لك الشجاعة على استخدام فكرك بنفسك"، وكان ذلك بحق هو شعار عصر التنوير.

لم يتوقَّف كانط عند هذا الحد، فوجد أنَّ كمال الأنوار لابد له من عقلانية مشروطة بالطاعة. كان يقول "فكِّروا قَدْرَ ما تشاؤون وفي ما تشاؤون، ولكن عليكم أن تطيعوا". وسيؤخذ عليه في ما بعد، بأنَّه زاوَجَ بين حرية الفكر وطاعة الحاكم. –وهنا ليس بالضرورة كما يتبيَّن من تأويلية كانط للطاعة أن يكون الحاكم شخصاً بعينه؛ فسيتبيَّن لنا في ما بعد أنَّه يقصد القانون أو المؤسسة بوصفهما الناظم العام لحركة الأفراد وسلوكهم في الاجتماع أكثر مما يرمي إلى شخصنة المطاع –لكن هذا الإشكال المكسو بالغموض. هو الذي شاع يومئذٍ، حيث ستضاعفه الظروف التي حكمت ظهور الأطروحة الكانطية، لجهة أنَّ صياغتها تمَّت في بلاط الملك فريدريك ملك بروسيا. ومع أنَّ لكانط حجَّته في قوله إنَّ تحديد الحرية لا يناقض التنوير إذا أُحسِنَ استعماله، فإنَّ غاية "ناقد العقل المحض"، من وراء أطروحته، كانت حفظ الأنوار العقلية

بـالأخلاق العمليـة. وهـو مـا يسـوِّغه فـي مقالتـه لناحيـة "أنَّ الاستخدام العـام لعقلنـا لابـد أن يكـون حرًّاً في جميع الحالات، وهو الذي يستطيع وحده أن يــأتي بــالتنوير إلــى البشــر، فــي حــين أنَّ الاستخدام الخـاص لعقلنا لابد أن يخضـع لتحديد صــارم جـداً. دون أن يكـون ذلـك مـن الموانــع المحسوسة في "طريق التنوير"(1).

مــع ذلـك، ظـلَّ التأويـل الكـانطي لحقيقـة الأنـوار مثـار جدال علـى امتداد قـرنين متَّصـلين فـإلى يومنـا هـذا. لكـن التطـورات الفلسـفية التـي أعقبت ثورة كانط ستمتلئ بإشكاليات لا نهاية لها في ثنائية العقل/الأخلاق. وسيأتي زمن لاحق في الغـرب تسـود فيـه قاعـدة "كـل مـاهو عقلـي فهـو واقعـي". ومـع هيغـل سـتبدأ رحلـة جديـدة تـزوِّج الأنوار بالحداثة بوصف الأنوار روح هذه الحداثة. وكما سيظهر تالياً فإنَّ الغالب في الحداثة الغربية المتأخرة أنَّها رأت إلى العقل وتعاملت معه، بما هـو أداة صــارمة، وحيـدة لصــناعة أزمنتهــا، أو مايمكن وسْمَهُ بنطاقها الجيو –معرفي والحضاري.

—— '' ——

هل يجوز القول إنَّ انقلاباً على الكانطية تمَّ باسم العقلانية الخالصة، على يد الذين جاؤوا بعده كهيغل وماركس وفرويد ونيتشه على وجه الخصوص، ثم أولئك الذين ورثوا هؤلاء أمثال لوكاش، ودور كهايمر، فضلاً عن هيوم، وهوسرل، وهايدغر، وباشلار، وليفي شتراوس، وفوكو؟...

—— '' ——

ســـوف يبـــدو الجـــواب مُستصـــعباً لأنَّ المذكورين كانوا على تفاوت مقيم فيما بينهم في كثيــر مــن النزوعــات والاجتهــادات والأفكــار والنظريات.غير أنَّ مشتركاً ظلَّ يصلُهم وهو أنَّهم أعـادوا تقـديس العقـل المجـرَّد وأجـروا ضـرباً مـن الفصل عن الأخلاق فضلاً عن الدين، سيكون لـه آثاراً حاسمة على التاريخ اللاحق للعقل الحداثي الغربي.

علـى أنَّ كـانط الـذي نقل الاهتمـام الفلسـفي من حدود الأنطولوجيا التقليدية إلى حدود البحث عـن معــايير المعرفـة ومعــايير العمـل، أي إلــى نطـاق التجربـة الإنسـانية المباشرة، إنَّما كان بذلك ينزِلُ الفكر من حدود المنطق المجرَّد، إلى حدود منطق الأحداث وصلتها بعقل الإنسان من جهة، وبعملـه مـن جهـة أخـرى، فمنـذ أن أطلـق شـعاره الثلاثـي: مـاذا يمكننـي أن أعلـم، مـاذا يمكننـي أن أعتقد، ماذا يمكنني أن أفعل؟... كان يقلب أساس التقليد الفلسفي كلَّه. إذ ينتقل التفلسف من مهمة ادِّعاء الكشف عن الحقيقة، والحقيقة المطلقة، إلى مهمـة التسـاؤل الأساسـي عـن معيـار كـل حقيقـة، والحقيقــة المطلقــة ذاتهــا، وعــن معيــار العمــل (الأخلاق والسياسة)، الذي يرتكز هو بدوره على حدود المعرفة. غير أنَّ كـانط الـذي وعـى مهمتـه فـي البحـث عـن الشـكل منـذ الأصـل، كـان فـي الوقت ذاته يتمنَّى أن يقدِّم المضمون كذلك. فمن حيث إنَّ الهدف التقليدي للفلسفة هو "الاكتشـاف الحقيقـة"، وكـأنَّ لهـا وجـوداً مسـتقلاً عـن العقـل والإنسان، أراد كانط أن يكشف عن "الشكل"، الذي به يمكن أن تتم المعرفة، وعن قوانين هذا الشكل. وهو في هذا كان يهدم ادِّعاءً عزيزاً على الفلاسفة منذ قديم الزمان، بإمكان بلوغ حقيقة مفصولة عن الفعـل، ويبنــي بـديلاً عنــه فيمــا ســوف يســمى مستقبلاً "نظرية المعرفة". لقد حاول كانط جادّاً أن يقيم سلطة المعيار، الشكل، مقابل سلطة المطلق، المضمون، وبذلك فتح الطريق واسعاً أمام العلم، من جهة لبناء مضامين جزئيـة، وحقائق نسبية، وأمام الفلسفة الجديدة من جهة أخرى لتتنازل عن حـق امـتلاك المطلـق، والتراجـع نحـو أصـول المشـــكلات المعرفيـــة والســـلوكية، دون تـــورُّط بمضـامينها الخاصـة. لذا كـان جهد كـانط ينصب بالدرجـة الأولـى علـى عمليـة تحرير أولـى للفلسفة من طغيان اللاهوت الديني من ناحية، وطغيان المطلـق الفلسـفي مـن ناحيــة أخـرى، وإن كــان

يصعب التمييز بينهما عندما نواجه الفلسفات الوثوقية السابقة على كانط، لقد كانت إذن بداية رحلة الموقف النقدي هي في هذا التحرير الذي بدونه ماكان لطريق النقد أن يشرِّع أبوابه أمام الحضارة الغربية لتحقيق مرحلتها الانطلاقية نحو العلم والتجربة.(2).

فكرة "الواجب" كأخلاق عليا

لم تكن رؤية كانط للأنوار خارج الدائرة الكبرى لرؤيته الوجودية، لهذا جاء "نقد العقل المحض" ليضيء على قضية من أعقد القضايا التي ستكون مدار السجال الفلسفي في غرب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهي على ما نعرف، كانت الفكرة المحورية في أطروحاته لا على الصعيد النظري فحسب، بل على الصعيد العملي أيضاً، فقد تميَّزت حياة كانط بالتقيُّد الصارم بالواجب، ويمكن تلخيص نظرته الخُلُقية بأنَّها دعوة إلى تأدية الواجب كغاية في ذاته، أي لا لشيء سوى كونه واجباً. والناس –عنده– يعرفون الواجب بفطرتهم، وهو يدلُّهم على ما ينبغي فعله في هذا الظرف أو ذاك. وقد عبَّر كانط عن هذا الواجب غير المشروط بقوله: "إنَّ على المرء أن يفعل للآخرين مايريد أن يفعلوه له، أي أن يؤدِّي الفعل الذي يتمنَّى أن يصير مبدأ عاماً(.....)، وهكذا فإنَّ الدافع الأعلى للعمل الخُلُقي عند كانط هو الواجب من أجل الواجب، أي كغاية في ذاته، وليس الواجب الذي يسفر عن مكافأة أو ثناء أو إطراء، وإلاَّ انحطَّت الأخلاق عن رتبتها.(3).

بدءاً من هذه القاعدة الأخلاقية الفلسفية سوف تمضي فكرة الواجب من أجل الواجب إلى مداها الأقصى. لم يكتفِ كانط بما تؤدِّيه الفكرة من أفاعيل أخلاقية عامة، فقد سعى إلى عقد رباط وثيق مع الدِّين بوصفه الفضاء الجامع للعقلي والخُلُقي في آن. ثم راح يسأل عن التبرير الأعلى للواجب. أي هل يجوز أن يضحِّي المرء بكل شيء من أجل الواجب ولا يحصد، بالضرورة سوى الخيبة؟... ويجيب أنَّه لابد من أن يكون ثمة تبريراً أخيراً لهذه التضحيات، هو ما يغدق على الحياة معنى. ويجد كانط هذا التبرير في السعادة. لكن هذه السعادة هي من النوع الذي لا يتحقَّق تماماً إلاَّ في حياة ثانية. عند هذه النقطة بالذات يجد كانط طريقاً من الواجب إلى الله، ومن الأخلاق إلى الدِّين. فالسعادة كمكافأة على الواجب غير ممكنة بعيداً عن كائن خُلقي أعلى يضمنها، هكذا يفترض الإيمان بالخير الأعلى، أي بالفضيلة والسعادة، إيماناً بوجود الله(....).

—— " ——

هكذا رأينا مع كانط أنَّ معادلة "الدِّين هو الخلاق"، تفترض وجود الله، وهي تعني أنَّ المحتوى الوحيد للدين هو السلوك الفاضل القائم على فعل الواجب كغاية في ذاته وإطاعة صوت الضمير كما لو كان صوت الله. لكن سيأتي بعد كانط من يتقدَّم بنظرة أخرى تجعل من الدِّين أخلاقاً من غير أن ترى ضرورة لوجود الله. من أبرز دُعاة هذه النظرة المفكِّر والفيلسوف الألماني لودفيغ فويرباخ الذي عاش في القرن التاسع عشر وأحدث أثراً كبيراً حتى وقتنا هذا.(4).

—— " ——

وحتى لا نمضي في المنحنى الذي رأى فويرباخ نقيضاً لـ"كانط" في رؤياه للدين والأخلاق لابد من ملاحظة: إنَّ رؤية فويرباخ للدِّين، ولصلة الدِّين بالأخلاق، وأيهما أسبق على الآخر، قد مرَّت بأحقاب متفاوتة، وهذه الأحقاب هي بمثابة مراتب يمكن رصدها في أربعة تطورات تعكس أربعة مفاهيم في فهمه لماهية الدِّين.

الأول تمثَّل في "جوهر المسيحية" حيث قدَّم تصوراً للدِّين في نطاق الديانة المسيحية، أتبعه بـ"جوهر الإيمان عند مارتن لوثر"، الذي يُعَدُّ مرحلة انتقالية بين "جوهر المسيحية" وكتابه

"جوهر الدِّين" و"محاضرات في جوهر الدِّين" اللذين يمثِّلان المرحلة الثالثة في تفكيره. بينما المرحلة الرابعة والأخيرة في كتابهThéogony الذي كثيراً ما يغفل عنه الشرّاح عند الحديث عن "الدِّين عند فويرباخ".

ما يهمُّنا المرحلة الأخيرة في تفكير فويرباخ الديني، حيث يُظهر فيها بإيضاح أكثر، الارتباط بين الدِّين والأخلاق. وقد ظهرت هذه المرحلة عندما تطورت الفنون المتحضِّرة وضعفت ضغوط قوى الطبيعة على الإنسان، وفي هذه المرحلة وانطلاقاً من الأسس النفسية للدِّين –كما ظهرت في المراحل السابقة– فقد طوَّر فويرباخ افتراضاً شَعَرَ أنَّه أكثر ملاءمة لتفسير الأوجه المتعدِّدة للتطور الدِّيني. ففي كتابه: التيوجونيا، حسب المصادر العبرية الكلاسيكية والمسيحية القديمة، الصادر عام 1857م، أشار على سبيل المثال إلى إدراك الإنسان لمُثُلِهِ العُليا وإدراكه، لاعتماده على كائنات أخرى، يمكن أن يكونا معاً نوعاً من الحث على السعادة.

وطبقاً لهذا الرأي فقد ادَّعى الإنسان أنَّ رغباته يمكن الحصول عليها. ولكي يجعل هذا الافتراض صحيحاً، نَظَرَ البشرُ إلى آلهتهم على أنَّهم المكمِّلون والضّامنون للرغبات البشرية. فنشأة الآلهة لا تكمن فيما يرى فويرباخ في اعتماد سلبي على الطبيعة والبشر، ولكن تكمن في حافز إيجابي يقوم على افتراض أنَّ الرغبات والأماني البشرية تتفق وطبيعة العالم. وثمة من قارئيه من رأى أنَّ فويرباخ نشر كتابه: التيوجونيا من أجل إيجاد توافق بين "إنسانية" "جوهر المسيحية" و"طبيعية" "جوهر الدِّين". حاول فويرباخ أن يعثر في مفهوم الله على العناصر الإنسانية والطبيعية. فالإنسان بهذا المعنى حين يصطدم بالقدرة الكلية للطبيعة، يُسْقط على الآلهة رغبته في الانتصار عليها "أي على الطبيعة". ورغم ذلك فإنَّ فويرباخ كما يعتقد /ريردان/ B.M.Reardon قادر على أن يهب الإيمان لعصرٍ خَلا من الإيمان. ولهذا يضع فلسفته في تيار "الفكر الدِّيني في القرن التاسع عشر" في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه.

ففويرباخ ليس مستهزئاً بالدِّين، ذلك لأنَّ الجانب الدِّيني للحياة ليس عبثاً، وإنَّما هو المفهوم الأساس لإدراك الإنسان لذاته. ذلك لأن موضوع الدِّين الرئيسي هو الإنسان كما يتضح من تحليل الخبرات الدينية التي تتعدَّى صور اللاّهوت غير المتناسقة. "فالله انعكاس للإنسان على ذاته.(5).

—— " ——

والآن لنعد إلى كانط لنسأل، عمَّا إذا كان الفيلسوف الألماني لاهوتياً كسواه من فلاسفة اللاّهوت المسيحي؟...

—— " ——

ثمة من الدارسين من لا يفضل خلع هذه الصفة على (كانط). ذلك لأنَّ الأخير رفض المناقشات التقليدية أو الميتافيزيقية على وجود الله في كتابه "نقد العقل المحض" لكنَّه سيبيِّن في كتابه "نقد العقل العملي" إنَّ افتراض وجود الله ضروري للحياة المنطقية". ومن جهتنا نزعم أنَّ هذا الافتراض ليس برهاناً كانطياً. بمعنى كونه نتيجة مناقشة نظرية، إنَّه افتراض عملي. فالأخلاق تستدعي الإيمان بالله في التحليل الأخير، وذلك للمزاوجة بين الفضيلة (الواجب) والسعادة. وهذا ما سمِّي بـ"البرهان الخلقي" على وجود الله. وهو افتراض لا تستقيم الأخلاق الكانطية إلاَّ به.(7). وعلى أي حال فإنَّ نظرة (كانط) إلى الدين على أنَّه أخلاق، لا تعني إنكار وجود الله وإحلال بديل، كالإنسانية، محلَّه وإعلان الأخلاق ديناً. ومع أنَّه (كانط) لم يمارس (حسب الدارسين) الطقوس الدينية ولا الصلوات ولا نما صوفياً، إلاَّ أنَّه نظر إلى الخبرة الخلقية كما لو كانت الخبرة الدينية الوحيدة. فالدِّين الصحيح وكما

يبيِّن (كانط) نفسه، هو الحياة الخلقية التي تبلغ ذروتها في تأدية الواجب والتضحية بكل شيء في سبيله لأنَّه الواجب.

—— '' ——

وكل شيء غير طريقة الحياة الخلقية يظن الإنسان أنَّه قادر على فعله لإرضاء الله هو، في نظر كانط، محض وهم ديني وعبادة زائفة لله. وعنده أنَّ المؤسسات الدينية قد تكون بعيدة جداً عن الدين الحقيقي، في حين أنَّ الكنيسة الحقيقية كيان غير منظور، يمثل الاتحاد الروحي للناس جميعاً في الفضيلة عبر الخدمة الخلقية لله.(8)

—— '' ——

يستفاد من ذلك، على الجملة، أنَّ الإنسان عند كانط هو كائن عاقل، وبما أنَّه عاقل فهو كائن أخلاقي، وبما أنَّه أخلاقي فهو كائن ديِّن. ولهذا فإنَّ البحث في المسألة الدينية عنده لا يقوم إلاَّ على دراسة مسبقة للأخلاق. في كتابه "تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق" يبدأ كانط بطرح الضرورة القصوى لبناء فلسفة أخلاقية خالصة ومطهِّرة من كل ما يعود إلى علم النفس والأنثروبولوجيا" ولهذا السبب يعود إلى الوعي المشترك والعادي ليسأله حول موضوع الأخلاق، فيجد أنَّ هذا الوعي المشترك يعتبر الإرادة الخيِّرة الشيء الوحيد الذي هو أخلاقياً خير بذاته، وإنَّ هذه الإرادة لا يُحكم عليها من خلال نجاحاتها، بل فقط من خلال نيَّتها ومسعاها. والذي يجعل من إرادة ما، إرادة خيِّرة هو أفهوم (مفهوم) الواجب، فتصبح الإرادة الخيِّرة هي التي تفعل إقراراً للواجب وليس وفقاً له فقط. ذلك لأنَّ القيمة الأخلاقية للفعل – إقراراً للواجب– ليست في الهدف الذي يتوصل إليه الشعار الذي يقرِّره. وهذا الشعار لا يتعلَّق بواقع موضوع الفعل، بل يتعلَّق فقط بمبدأ الإرادة الذي لا يخضع لأي موضوع من موضوعات المَيْل (Penhant). ومن هنا يصبح "الواجب ضرورة القيام بالفعل احتراماً للقانون. ومايشكِّل الإرادة الخيِّرة هو أساساً خضوعها للواجب وليس تعارضها مع المَيْل. وهنا لا يقصد (كانط) بالضرورة أنَّ الميول عند الإنسان هي كلّها سيئة، ولكنَّه يرفض أن تشكِّل هذه الميول شعارات الإرادة ومبدأ الأخلاق. فهو لا يستبعد من الأخلاق الفعل الذي يساعد في إنجازه مَيْلٌ ما. ولكنَّه يرفض الفعل القائم فقط على المَيْل –لأنَّ الإرادة الخيِّرة هي التي تطيع الواجب مهما كان هذا المَيْل.(9).

لقد أُخضعِت مقولة الواجب عند (كانط) إلى تأويلات لا حصر لها. سوى أنَّها لم تغادر النقطة المحورية التي أسَّست لكل تلك التأويلات. هذه النقطة بوصفها المشترك الداخلي للدين والأخلاق، والله، وفطرة الكائن العاقل، ثمة من قدَّم الدين على الأخلاق. أي بوصف الأخلاق ناتج الفضاء الديني اللاّمتناهي وبوصف هذا الأخير، ناتج الوحي الإلهي، وثمة مَنْ وجد أنَّ علاقة الدين بالأخلاق عند (كانط) هي كعلاقة الأثر بالسبب. وما قيل عن بحثه في الدين على أنه تبرير للدين المسيحي هو أمرٌ مشكوك فيه – حسب وجهة النظر هذه– ذلك أنَّ تناوله الدين المسيحي بالذات كان من باب ما يجب أن يكون وليس من باب ماهو قائم، لأنَّه دافع عما يجب أن يكون الدين المسيحي وليس عما هو في الواقع.(10).

إلاَّ أنَّ هناك من المؤوِّلين من لم يفصل الدين عن الأخلاق الكانطية التي وردت في جملة مصنَّفاته، وخصوصاً في "نقد العقل العملي" و"ميتافيزيقيا الأخلاق". صحيح أنَّ (كانط) لم يعطِ أهمية للأديان التاريخية. وفلسفة الدين عنده ليست فلسفة هذا الدين أو ذاك، بل هي فلسفة كل دين، إلاَّ أنَّه تكلَّم على فلسفة الدين الطبيعي. وفي حين كان الدين الطبيعي في القرون الوسطى يعني البراهين الفلسفية أو الميتافيزيقية على وجود الله، صار مع كانط يعني افتراض وجود الله كضرورة

للحياة العملية أو الخلقية. وقد تأثَّر كانط في أفكاره الدينية بأفكار عصر التنوير في أوروبا، خصوصاً بعقلانية الربوبيين، حيث أنَّ الربوبيين –كما هو معروف–قد خفضوا الدين إلى تعاليمه الخلقية، ولم يوافقوا على المحاكمات اللاّهوتية بين مختلف الفرق المسيحية.ثم اشتدَّت تلك النزعة في القرن الثامن عشر بين مَنْ سُمُّوا بـ"المفكِّرين الأحرار" الذين رفضوا سلطان التقاليد وأعلنوا الاحتكام إلى العقل. واتخذت (هذه النزعة) شكل الدعوة إلى فصل الدين عن الميتافيزيق وجعله ديناً خُلُقياً. فالربوبيون عقلانيون آمنوا بالله، لكنهم أنكروا الإيمان بالوحي الديني.(11).

وأياّ كان رأي القائلين بالتزام أو عدم التزام كانط بالمسيحية كلاهوت، أو بموافقته "المفكِّرين الأحرار" في إنكار الإيمان بالوحي الديني أو عدم موافقته لهم، فإنَّ الكانطية منحت جلَّ حقولهم لثنائية الدين/الأخلاق. وجعلتها ضمن إطار الموضوعات الكبرى لفلسفة الدين. والأهم من كل ذلك أنَّ السؤال الكانطي في العقل والأخلاق والدين سيؤسِّس لرحلة مفتوحة من الأسئلة التي أخذت بها الحداثة منذ ثلاثة قرون ولم تنفك عنها إلى الآن. فإذا كانت الأشياء في العالم، من حيث هي كائنات لا تستقل بوجودها، تفترض علَّة عليا تفعل وفقاً لغايات، فإنَّ الإنسان –بحسب الكانطية– هو الغاية الأخيرة للخليقة. وذلك لأنَّه بدون الإنسان فإنَّ سلسلة الغايات المتوقفة بعضها على بعض لن تكون مؤسَّسة تأسيساً كاملاً. وفي الإنسان وحده، أو فيه وحده بوصفه ذاتاً للأخلاقية، يمكن العثور على التشريع الذي يجعله وحده قادراً على أن يكون غاية أخيرة تخضع لها الطبيعة بأسرها من الناحية الغائية.(12).

—— ،، ——

لا يتوقف الأمر على عمومية الأطروحة الكانطية. ولسوف يتجه البحث في المساجلات اللاحقة إلى سياق من القراءة يرى إلى الدِّين والعقل والأخلاق على أنها ثلاثية فارقت النقد لتدخل في فضاء التأويل اللاّمتناهي. وثمة من رأى أنَّ مثل هذه المفارقة لو هي حصلت لأقامت الحد على النقد.

—— ،، ——

كان السؤال لدى عدد من أقطاب الفلسفة المعاصرة أمثال غادامير، وهابر ماس، وريكور هو أين تقع الكانطية من النقد والتأويل، هل يمكن الاستنتاج أنَّ كانط اختار النقد بديلاً عن التأويلية السائدة؟.. وبالتالي هل يمكن العثور لدى كانط على ضرب من التأويلية الفلسفية، أم أنَّ النقد الذي ارتضاه عنواناً لفلسفته وشعاراً لعصر برمته، لا يمكن له أن يلتقي مع أيَّة تأويلية ممكنة؟...

سعى الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول ريكور إلى بيان أنَّ كانط كان صاحب تأويلية فلسفية، وربما ذهب ريكور إلى حكم كهذا ليتمكَّن من استعادة كانط على النحو الذي يسدِّد ممارسته الهرمنيو طيقية لتحقيق فهم حديث للثلاثية الكانطية. لقد اتكأ ريكور في حكمه هذا على كتاب "الدين في حدود عقل مجرد" الذي نشره (كانط) سنة 1993، وينطلق من أنَّه "ليس بوسعنا أن نعتبر الكتاب المشار إليه امتداداً لمنطقة النقد التي رسمتها مؤلفات كانط النقدية بل يجدر بهذا الكتاب أن يحمل عنوان "تأويلية فلسفية في الدين. بل إنَّه على وجه الدقة صاحب فلسفة حكم... ثم إنَّ كتاب "الدين في حدود عقل مجرد" ليس تأويلية للدين مثلما ذهب إلى ذلك بول ريكور. بل هو بل هو قراءة عقلية، أي أخلاقية للدين. وهي قراءة لم تكن، حسب دنيس توارد تنشغل بالدين في تاريخيته ولا في نصيَّته التي تخصه، وبالتالي ليس بوسعنا أن نعتبر الدين عند كانط ضرباً من الآخر الذي يتميَّز عن الفلسفة، ومن ثمة يفلت من دائرة النقد. إنَّ العقل الذي ينتصب ها هنا حاكماً على الدين لا يرى سوى ما يستمده من نفسه من قوانين أخلاقية قَبْلية، مادام العقل عند

كانط، والعقل فحسب، هو القادر على إعطاء معنى فلسفي معقول للدين (بل ولأية ظاهرة أخرى حتى العقل نفسه) فإنَّ مقصد كانط ليس تأويل النصوص الدينية ، إنَّما هو فحسب بيان مايمكن للعقل، الذي هو في صميمه عقل عملي أن يقوله في خصوص الدين. بل وأكثر من ذلك، فكانط حينما يتناول وقائع الدين بالمعالجة إنَّما يفعل ذلك، وهو على وعيٍ تام بأنَّ أهمية النصوص الدينية لا تكمن في كونها استطاعت أن تقدِّم صياغة واضحة للقوانين الأخلاقية الكونية التي ينبغي على كل امرئٍ أن يستمدها من نفسه.(13).

جدل الانقطاع: الأخلاق في معزلها

لأنَّ الأخلاق أول ما يطلبه الإنسان من الأديان السماوية، فقد جاءت التصورات التقليدية لترى إلى الأخلاق باعتبارها مفهوماً دينياً سماوياً، وبالتالي لا يمكن الفصل يبن الأخلاق والدين. لكن الحداثة، ونعني الحداثة الغربية على الأخص ستشهد لمفكِّرين سعوا إلى تفكيك الرباط داخل تلك الثنائية. فرويد مثلاً سيجد أنَّ مستقبل الدين وهمٌ من الأوهام، وعليه فلا مناص لإنقاذ الأخلاق من أن تصبح وهماً إلاَّ أن يتم عزلها عن الدين وعن المؤسسة الكنسية.

ـــ ،، ـــ

وربما أمكن القول: إنَّ تأسيس النظم الأخلاقية غير الدينية وظهور الأخلاق الدنيوية أو الأرضية، من أهم خصائص العالم الغربي في القرن الثامن عشر فما بعد.

ـــ ،، ـــ

فبعض النظم الأخلاقية تتصادم وتتعارض مع الأخلاق الدينية، فضلاً عن كونها نظماً علمانية. ويمكن إعطاء مثال على ذلك من الأخلاق الداروينية فهي أخلاق توصي بسحق الضعيف من قبل القوي؛ لأنَّ ذلك يتطابق وقوانين الطبيعة الصارمة، فكل التعاليم المتضاربة مع الحركة التكاملية لبقاء الأصلح إنَّما هي تعاليم سلبية. وقد أسهب المتألِّهون في مناقشة القيمة الشرعية المنطقية للأخلاق العلمية، لاسيما الأخلاق الداروينية.(14).

ولبيان جدل الانقطاع والتحولات التي تقلَّب فيها الغرب سنعرض إلى بعض المذاهب التي تخللت سيرورة العقل الأخلاقي الغربي بعد كانط. وهي على الجملة ذهبت إلى النظر في الأخلاق بوصفها معطىً وضعياً ومجتمعياً. منها على سبيل المثال ما ظهر في القرن الثامن عشر ما سُمِّي المذهب الانفعالي ويمثله الفيلسوف الإنكليزي التجريبي ديفيد هيوم (1711–1776). وهو يرى أنّ المعارف الحقيقية هي المعارف التي يكتسبها الإنسان عن طريق الحس، ويترتَّب على هذا المذهب أنَّ القضايا الأخلاقية الحقيقية هي تلك المبرزة للأحاسيس والانفعالات، لا للحقائق الواقعية، ويخلص إلى "أنَّ الأخلاقيات ترجع بالنهاية إلى الإحساس الأخلاقي لا إلى العقل وإدراكاته، ويعدّ المذهب الانفعالي واحداً من المذاهب الأخلاقية غير التوصيفية.

ـــ ،، ـــ

ويتفق هذا المذهب مع المذهب الأشعري (لدى المسلمين) في أنَّه لا يرى إلى أنَّ للأحكام الأخلاقية منشأً واقعياً،. بل يعتقد بأنَّها مجرد بيان كاشف عن أحاسيس وعواطف من يطلقها. ويمكن اعتبار المدرسة الوضعية المنطلقية (تأسست في فيينا في العقد الثاني من القرن العشرين بزعامة مورتيس شليك)، في بعدها الأخلاقي من أهم فروع هذا المذهب.(15).

ـــ ،، ـــ

-**المذهب الاجتماعي:** مؤسسة إميل دوركهايم (Emile Durkhiem 1858–1919)، معتقده الأخلاقي على أربعة أحياز:

أ–لا وجود للأخلاق من دون المجتمع.

ب–المجتمع يملك شخصية مستقلة عن الأفراد.

ج–لابد من اتباع المجتمع في الأخلاق فهو الذي يحدد معادلة الحسن والقبيح.

د–معرفة الأعمال الحسنة والقبيحة تكون بالرجوع إلى أخلاقيات المجتمع وآدابه وتقاليده.(...).

–**مذهب المنفعة:** تبنّاه الفيلسوف جرمي بنتام 1848–1832 (Jerme Benthams) وجون ستيوارت ميل 1806–1873 (Jhon Stuart Mill) وليس هذا المذهب سوى نسخة معدَّلة من الأبيقورية "فاللذة عند بنتام هي الخير الوحيد والألم هو الشر الأوحد "ويقول جون ستيوارت ميل: "اللذة هي المبتغى الأوحد". فهما يشتركان مع أبيقور في القول، بأنَّ السعادة هي الخير بالذات، والسعادة ليست سوى اللذة. ولقد رأى هذان الفيلسوفان أنَّ المشكلة الأساس في الأبيقورية، هي كونها تهتم بالفرد ومصالحه، وتغفل المنفعة العامة(...) على أنَّ الفيلسوفين يختلفان حول كون المنفعة العامة هدفاً أو وسيلة، رغم اتفاقهما على كونها مطلوبة، وخيراً أخلاقياً. "بنتام" يعتقد أنَّها وسيلة للوصول إلى السعادة الشخصية. أما ستيوارت مل فيعتقد بكونها هدفاً ومطلوباً أصلياً.(...).

–**المذهب العاطفي:** يؤمن العاطفيون عموماً بأنَّ الأفعال التي لها صفة فردية من جميع الجهات (أي نرجع آثارها ونتائجها إلى الشخص الفاعل وحده) لا تقع ضمن دائرة التقييم الأخلاقي(....) من أبرز ممثلي هذا المذهب: آدم سميث (Adam Smith)، (1723–1790)، الاقتصادي وفيلسوف الأخلاق الإنكليزي المعروف، والألماني آرثر شوبنهاور (Arthur Senopenhauer)(1788–1860)، والفرنسي أوغست كونت (Augeste Compt)، (1798–1857).(.....).

–**مذهب القوَّة:** يعدّ هذا المذهب –الذي دعا إليه الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه(1844–1900)، ردَّة فعل على الأخلاق المسيحية التي تستند إلى المذهب الأخلاقي الرواقي هذا التأثر بالرواقية أدَّى إلى اتجاهات أخلاقية سلبية تدعو الناس إلى الاستسلام للقضاء والقدر، ومن هنا، شعر نيتشه بأنَّ من يتربَّى على هذا المذهب، سوف يكون إنساناً خاملاً مستعداً لتحمل الظلم، فانبرى لمواجهة هذا المذهب الأخلاقي، وثار في وجه الأخلاقيات المسيحية:"اعتراض نيتشه على المسيحية، هو أنها تدعو إلى روحية العبودية في نفوس أتباعها" وتربِّي إنساناً خاملاً وذليلاً، وهذه الأخلاقيات غير مقبولة، وعلى المذهب الأخلاقي أن يربِّي إنساناً فاعلاً ومؤثِّراً. وهو يقول عن المسيحية: "أنا أدين المسيحية وأحكم عليها بأقسى حكم أصدره مدَّعٍ حتى الآن، وأرى فيها أبشع صور التدمير أذمُّها وأعدُّها لعنة عظيمة فهي ليست سوى ذل البشرية الخالدة".

—— '' ——

يرى نيتشه أنَّ "القوَّة" و"السلطة" أساس الأخلاق الفاضلة كلَّها. وفي شرحه لنظريته الأخلاقية يرى أنَّ كل موجود حي يحب حياته، ويريد المحافظة عليها، هذا الأمر يحتاج إلى القوة. لذا فإن الإنسان الضعيف محكوم بالهزيمة والفناء.(....).

—— '' ——

وأحسن خلاصة لمذهب نيتشه الأخلاقي، مايذكره هو بنفسه حين يسأل ثم يجيب: "ماهو الخير. هو الذي ينمّي حس السلطة. ماهو الشر؟ هو ما يولد من الضعف. ماهي السعادة؟ هي إحساس ازدياد السلطة، والانتصار على العوائق لا القناعة، بل المزيد من السلطة، ليس السلام بل الحرب، لا الفضيلة بل الذكاء، العاجزون والمرضى ينبغي إعدامهم، وهذا هو الأصل والقاعدة الأولى لحقوق الإنسان، فماهو الأكثر

ضرراً من الفساد؟.. هو العطف على المرضى؛ أي المسيحية". لكن الفيلسوف الألماني الوجود مارتن هايدغر (Martin Heidegger) سوف يتجاوز القراءة المدرسية التقليدية لنيتشه حين يرى أنَّه آخر الميتافيزيقيين في العالم الغربي. إذ يتكثَّف في فكره السؤال الميتافيزيقي وينجز فيه. وجواب نيتشه عن هذا السؤال هو التالي: إنَّ إرادة الاقتدار هي الطابع الأساسي لكل "كائن" بينما يشكل "العود الأبدي لذات النفس"، التعيُّن الأعلى للكينونة.

ويوضح هايدغر أنَّ ما يقصده نيتشه بـ"إرادة الاقتدار" أنَّها ليست إلاَّ تفسيراً لكلمة الإرادة التي تتضمَّن الحركة نحو... التوجه نحو شيء ما.... الإرادة هي سلوك يتجه نحو... إنَّ ذلك كله – يضيف هايدغر – ليس بعد إرادة ولكنه متضمن فيها. فالإرادة هي أن تكون سيداً على ذاتك، إنَّها الخضوع لقيادتنا الخاصة، وهي القرار بأن تخضع لأحكامنا أو التي هي بذاتها تنفيذ (....). على أنَّ التعريف الجوهري للإرادة بحسب تأويلية هايدغر لنيتشه –هو أنَّها "ماهية الكائن"، وهي تطلُّع نحو اقتدار أكثر، نحو التعزيز والسمو: "الإرادة هي أن تكون أقوى"، وهي تتميز بكونها خلاَّقة كما يكتب نيتشه. والاقتدار هو معنى آخر لـ"الإرادة". ويماثل نيتشه بين "الاقتدار" و"القوة" دون أن يعطي لهذا المفهوم الأخير أي تحديد. أما لماذا حكم هايدغر على نيتشه بأنَّه آخر ميتافيزيقيي الحداثة الغربية. فإننا نجد جوابه عندما يمضي في قراءة المفاهيم الأساسية التي وضعها نيتشه، وخصوصاً "إرادة الاقتدار"، بوصفها فناً من ناحية، وبوصفها معرفة من ناحية ثانية. يرى هايدغر أنَّ كلمة "الاقتدار" تتضمَّن المعاني الثابتة لـ"القوة" كما ظهرت في اليونان القديمة. ويقارن بين مفهوم "الاقتدار" والمفهوم الأرسطي لـ "Actus" والـ"Potentia"، لا كما وصل من خلال العصر الوسيط، ولكن كما يظهر في كتاب "الميتافيزيقا" لأرسطو. ويبيِّن هايدغر، أنَّ ثمة علاقة تربط بين "الكينونة بالقوة" و"الكينونة بالفعل" الأرسطيتين، ومفهوم الكينونة عند نيتشه. ذلك رغم أنَّ نيتشه لم يكن يعي هذه الصلة، وهذا الفهم للاقتدار يضع "الإرادة الاقتدار" في المسار الأساسي للفكر الفلسفي الغربي، وبالتالي فإنَّ عمل نيتشه، على قلب القيم من خلالها. يندرج ضمن هذه الميتافيزيقا.(15).

هذا المعنى الميتافيزيقي لـ"فيلسوف العدم" سوف يعيده إلى فضاء الوجود عبر ما يسمِّيه بـ"الإنسان الأعلى" الذي يولد من "العود الأبدي لذات النفس". والمعروف أنَّ هذه الأخيرة هي إحدى الأطروحات المركزية التي تشكِّل أساس فلسفة نيتشه، والتي تمنح الكائن كينونته الخُلُوِّية من حيث كونها القبول الأعلى للحياة وللكائن.

المفارقة أنَّ قراءة هايدغر لنيتشه بوصفه فيلسوفاً ظلَّت في حجرة ضيِّقة بينما سادت القراءة التقليدية التي اختزلت الفيلسوف بوصفه –وحسب– عدواً للأخلاق والدين.

–**مذهب العقلانية المنفتحة:** مع الفيلسوف النمساوي كارل بوبر (1902–1994). الذي احتلَّ موقعاً مميزاً في ثقافة القرن العشرين ويعدّ واحداً من أبرز فلاسفة العقلانية المنفتحة وفلسفة العلوم، ستنتقل العقلانية الغربية إلى طور جديد كل الجدّة. وسيكون للأخلاق معنىً آخر خارج الدائرة المثالية للأفلاطونية المحدثة وكذلك خارج دائرة الديالكتيك الهيغلي. يتخذ بوبر من المجتمعات القائمة في الغرب الأوروبي والأميركي نموذجاً لمفهوم المجتمع المنفتح جاعلاً من الديمقراطية الليبرالية المثال الأعلى للنظم الاجتماعية. وبذلك يكون الوسط العلمي مايُرجع إليه كونه نموذج النقاش العقلاني القابل لكل

النظريـات والاقتراحـات شـرط أن يـتم مناقشـتها وتقييمهـا حسـب المعـايير الموضـوعية للمـنهج العلمـي(...) كذلك يـرى بـوبر فـي حريـة التعبيـر وتنوع الأفكار والاتجاهات في الديمقراطية الليبرالية شـبهاً لعمليـة الجـدال النقـدي بـين التفسـيرات والفرضيات المختلفة في الفيزياء. وتجري عملية تحقيـق الأصـلح والأفضـل فـي المجتمـع بطريقـة شبيهة بتلك التي يجري فيها التقرُّب في الحقيقة فـي العلم. فكما إننا لا نملك –حسب بوبر– أي وسيلة مباشرة للاقتراب من الحقيقة العلمية، حيث يـتم ذلـك عـن طريـق كشـف الخطـأ ودحضـه فـي التجـارب، كـذلك لا يملـك المجتمـع مـن وسـيلة لتحسـين حيـاة أفـراده إلاَّ بواسـطة تخفيـف آلامهـم وتسـهيل الصـعوبات التـي تـواجههم. وعنـده إنَّ تحقيق السعادة ليس أمراً ممكناً، بل الممكن هو كشـف مصـادر الآلام والمآسـي ومحاربتهـا قـدر الإمكان إذ "بدلاً من طلب السعادة القصوى لأكبر عدد من الأفراد يتعيَّن علينا، بتواضع أكثر، أن نطلب للجميع أقل قدر ممكن من العذاب، وأن يُتحمَّل العذاب الذي لا يمكن تجنبُّه –كالمجاعة في حال نقصان المواد الغذائية–بالتساوي. وفي هذا شبه بالنظرة إلى المنهج العلمي التي عرضتها فـي "منطـق الاكتشـاف العلمـي". إنَّ المسـألة الأخلاقيـة تصـبح أكثـر جـلاءً إذا مـا وضـعنا مطالبنا سلباً، أي إذا طلبنا القضاء على العذاب بدلاً من توفير السعادة".

عند هذه النقطة من تعيين بوبر للأخـلاق الواقعية سوف تنطلق العقلانية النقدية إلى أبعد مدى لها.وستمارس نقداً صارماً للأفلاطونية مروراً بالكانطية والهيغلية والماركسية ساعية إلى تأسيس عقلانية عملية لا تكون فيها الأخلاق إلاَّ عضواً في منظومة مجتمعية ينتظمها العالم المفتوح على كل ماهو جدير بالبقاء والديمومة. يقول بوبر عن أفلاطـون إنَّـه فـي تصـوره للدولـة لا يـرى مكانـاً للعدالة إلاَّ في مجتمع تراتبي صارم يحدد لكلِّ فرد موقعه الواضع في البنية الهرمية. فيكون الحفاظ على العدالة وبالتالي على السلم الاجتماعي قد تحقق بواسطة نظام حديدي قائم على الطاعة المطلقـة، اختـار أفلاطـون الدولـة التوتاليتاريـة الجذرية على حسب الروح الفردية والديمقراطية وهو الخيار الذي أودى بأستاذه الكبير سقراط إلى الموت.

بعد قرون فلسفية طويلة ستعود الأطروحة الأفلاطونيـة عبـر هيغـل، الـذي وجـد فيـه بـوبر تضـحية متجددة بكيـان الأفـراد وخيـاراتهم الذاتيـة علـــى مـــذبح الكليـــات التاريخيـــة والحتميـــة الموضـوعية. إذ ينطلـق الفيلسـوف الألمـاني مـن مبدأ المساواة بين ماهو عقلاني وبين ماهو قائم تاريخيـاً، وتصـبح الأشـكال المجتمعيـة تجليـات ضرورية ذات نسب متفاوتة في النضج، لتحقيق العقـل الكلـي لـدن ذاتـه. وتصـبح آلام الأفـراد وعذابات البشر الثمن الذي لابد من دفعه لكي تحقُّـق الفكـرة المطلقـة ذاتهـا عبـر الصـراعات المجتمعية والقومية، وهذا هو جوهر الديالكتيك الهيغلي (...). على هذا النحو لا يحجم بوبر عن ربـط فلسـفة الهويـة الهيغليـة بالملكيـة المطلقـة لفريـدريك وليـام، حـاكم بروسـيا والمعـارض لكـل تقنـين دسـتوري لسـلطته: وخلـف هـذا الإدغـام الظـاهري، تتـربَّص مصـالح الملكيـة المطلقـة لفرديدريك وليام. إنَّ فلسفة الهوية تفيد في تبرير النظـام القـائم. ونتيجتهـا هـي وضـعية أخلاقيـة وقانونية، أي العقيدة القائلة بأنَّ ما هو قائم هو صـالح، لأنَّـه لا توجـد معـايير إلاَّ المعـايير السائدة، إنَّها عقيدة "السلطة دائماً على حق"... إنَّ توتاليتارية هيغل الجذرية تعتمد على أفلاطون بقدر اعتمادها على فريدريك وليام الثالث، ملك بروسيا في الحقبة المهمة خلال الثورة الفرنسية وبعـدها. ومضـمونها أنَّ الدولـة هـي كـل شـيء

والفرد لا شيء؛ فهو مدين للدولة بكل شيء، في وجوده المادي كما الروحي. يكتب هيغل: "إنَّ الكلي موجود في الدولة. والدولة هي الفكرة الإلهية كما هي متحققة على الأرض... علينا إذن أن نعبد الدولة كتجل للإله على الأرض، وأن نعتبر أنَّه إذا كان فقه الطبيعة صعباً، فإنَّ فقه جوهر الدولة أكثر صعوبة بدرجة لا متناهية... إنَّ الدولة هي مسيرة الله في العالم... يجب فهم الدولة ككائن حي... والدولة الكاملة تتمتع، في جوهرها، بالوعي والفكر. الدولة تعي ما تريد... الدولة متحققة؛ والواقع المتحقق هو حتمي. ماهو متحقق هو حتمي أبداً.... الدولة قائمة لذاتها.... إنَّ الدولة هي الحياة الأخلاقية القائمة، المتحققة فعلاً".

"هذه المقاطع كافية لتبيان أفلاطونية هيغل وإصراره على المرجعية الأخلاقية المطلقة للدولة، وهو يضرب عرض الحائط بكل أخلاق فردية وكل ضمير شخصي".

تقوم مقولة المجتمع المنفتح البوبرية على رفض مفهوم التغيير الجذري كما فهمه أفلاطون وماركس، أي التغيير المطلق من الصفر حيث يعاد بناء المجتمع على أسس جديدة مختلفة كلياً عما سبق. إنَّ التقاليد والمؤسسات السائدة ذات قيمة حياتية براغماتية لأنَّه من دونها لا يستطيع الأفراد أن يقوموا بأدوارهم الاجتماعية المتوقعة منهم، وبالتالي ينهار صرح النشاط الاجتماعي كله. فمهما بلغت مساوئ النظام القائم فهو لا ينفك عن أن يكون نظاماً، تتدرج الحياة الاجتماعية تحت لوائه منذ مئات السنين، وذلك على النقيض من الحلول الثورية الطوباوية التي تغامر بنشر الفوضى والدمار مستخدمة مفاهيم أخلاقية مجردة كالعدالة (أفلاطون) والمساواة (الماركسية).

سوف تمتد "البوبرية" إلى نسيج "العقل الأخلاقي الغربي" بظواهره وأحيازه الأوروبية والأميركية. وفي خلال المرحلة المعرفية الفلسفية التي وصفت بـ"ما بعد الحداثة" أو "الحداثة البَعْدية" سوف يتبين لنا كم للتنظير البوبري من مفعولية ثقافية وأيديولوجية على صعيد ممارسة وتشكيل أنظمة القيم الجديدة في العقل الغربي. ولو نحن قسنا القضية الما بعد حداثية، وفق المعيار البوبري لمفهوم المجتمع المنفتح لوجدنا أنه يحوي عناصر نظرية وأخلاقية براغماتية تركّبت على نحو شد الصرامة. لذا فإنَّ تجربة بوبر في فقه الظاهرات الاجتماعية إنَّما تنطلق من موقف سياسي وأخلاقي واضح في دفاعه عن الديمقراطية الليبرالية واعتصامه ضمن دائرة القيم الفردية، ومع ذلك فهو بمجرد أن يمضي في مواجهة محيطات الواقع التاريخي حتى يعود إلى الاعتراف بالدور الحاسم للمؤسسة الاجتماعية الحاكمة، وتحديداً بدور وهمة الدولة في ضبط الروح العام للمجتمع المنفتح. وهو في ذلك ما يوحي بشيء من التناقض والتباين في موقفه الفلسفي. الأمر الذي سوف نقع على تمثُّلاته الجلية فيما بعد. أي في الكيفية التي اتبعها العقل الغربي، والعقل الأميركي على وجه الخصوص في ما يمكن وصفه بأخلاقيات الهيمنة.

-المذهب الحَفْري (الأركيولوجي): في مرحلة متأخرة من رحلة العقل الفلسفي الغربي سيكون لتأويل الأخلاق بعدٌ مختلف. علماً أنَّ عمليات التأويل التي سنأتي عليها بعد قليل لم تغادر مؤثِّرات ما سبقها. إحدى أبرز محطات هذه الرحلة كانت مع الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو. ولعلَّ كتابه "تاريخ الجنسانية" المؤلَّف من ثلاثة أطوار، سيعدُّه النقَّاد، الوعاء الذي يحوي في طيَّاته فلسفته الأخلاقية. والسؤال الذي نواجهه هنا هو التالي: أيَّة أخلاق تلك التي تقرّب إليها فوكو

في "تاريخ الجنسانية"؟...

—— ،، ——

هناك مَنْ قدَّم الإجابة تبعاً لقراءته للقصد "الفوكوي" فوجد أولاً أنَّ الأخلاق ضمن هذا الحقل تريد أن تتجاوز كل الأدبيات الفلسفية التي تُطرح عادة تحت هذا العنوان. وأول ما يفعله فوكو هو تأكيد الفصل بين الأخلاق (La Morale) وبين الإتيكا (L'éthique).

—— ،، ——

وهذا الفصل يميِّز بين الأخلاق باعتبارها منظومة القيم والأوامر والنواهي التي تنتصب في مستوى الشخصية القمعية للمجتمع، وبين سلوك الأفراد الذي لا يمكن اعتباره مقدماً أنَّه مندمج في الأخلاق أو خارجي عنها. إذ يبقى السلوك هو أقرب إلى أصحابه ومنفذيه، من كل مايمكن أن يضاف إليه قسراً أو طوعاً من الأوامر والنواهي. فالأركيولوجي لا تهمه منظومة الأخلاق من حيث هي مؤسسة اجتماعية أو دينية أو تاريخية، ولكنه يتوجه إلى سلوك الأفراد الفعلي تجاه ذواتهم أولاً. وهو ما يسميه فوكو بتقنيات ممارسة الذات، يجعلها تكون بالنسبة للخارج كثنية موجة في خضم العالم، كما يقول /دولوز/، بحيث تكون هي الداخل في الخارج، وهي الخارج في الداخل. وسيبدو تأويل فوكو لافتاً لتلك "الممارسة الذاتية، إذ سيظهر لنا أنَّ نظريته تلك ناتجة عن اختبار ومعاينة أكثر مما هي معرفة ذهنية مجرَّدة.

فحين سُئِل فوكو من قبل شارحيه الأميركيين عن فلسفته، /دريفوس/ و/رابينوف/، ماذا سيكتب بعد الانتهاء من شرح تاريخ الجنسانية، أجاب الفيلسوف فوراً: سأهتم بذاتي... وبالطبع فليس معنى ذلك أنَّ فوكو أجَّل الاهتمام بذاته إلى ما بعد الانتهاء من مشاريعه الفلسفية الكبرى، كما أجَّل الكتابة في إتيكا الذات. فلقد كان الانشغال الذاتي –بالذات هو عنوان الهمّ الفوكوي الفلسفي، والفردي الخاص به في آن، منذ البداية. وهو منذ "تاريخ الجنون"، و"مولد العيادة" وصولاً إلى "الكلمات والأشياء"، و"المراقبة والمعاقبة"، كان محور تفكيره هو التحفيز العميق الشامل عمَّا يقع على الذات من تقنيات الخارج الذي يمنع ولوج الذات كداخل إليه، وصولاً في النتيجة إلى اكتشاف النقلة المختلفة التي تشكلها الذات إزاء ذاتها، ليس بمعزل عن هذا الخارج نفسه، ولكن في صميمه، وفي طريقة اختراقه، وجعله يقبل كذلك بخارجيتها المختلفة وسط خضمه.(19).

في مناقشته لحداثة التنوير التي جرت تحت السؤال نفسه الذي طرحه كانط "ما الأنوار؟". بعود فوكو ليمارس عملية أركيولوجية هي موجودة أصلاً في قلب الإشكال الكانطي. كما لو أنَّه يريد أن يعمِّقه أو يؤوِّله على طريقته. وهاهو يقول: يبدو لي أننا لم نعرف قبل اليوم فيلسوفاً مثل كانط في نصّه هذا (المقصود نص كانط في "الأنوار") حيث ربط بإحكام ومن الداخل معنى تأليفه بالمعرفة، وجمع التفكير حول التاريخ بتحليل خصوصي للخطة الفريدة التي يكتب فيها، وعنها: يبدو لي التفكير بالراهن –والكلام لفوكو– بوصفه اختلافاً في التاريخ وسبباً لمهمة فلسفية خصوصية، بمثابة العامل الجديد في هذا النص. وضمن هذا المنظور يرى فوكو أنَّه وجد نقطة انطلاق نحو ما يسميه موقف الحداثة. ويتساءل فوكو بالاستناد إلى نص كانط عمَّا إذا كان ممكناً تصور الحداثة على أنها موقف أكثر من كونها مرحلة من التاريخ(....)، ويقول: إننا نتحدث غالباً عن الحداثة بوصفها سمة عهد، أو مجموعة من الصفات المميَّزة لعهد ما ونثبتها على هذه الصورة في روزنامة تكون فيها مسبوقة بما قبل الحداثة، شبه الساذجة أو البدائية، ومتبوعة بـ"مابعد حداثة مريبة وملتبسة... وأعرف إننا نتساؤل عندها إذا كانت الحداثة تشكِّل تتمة "الأنوار" أو تطورها، أو أنها قطيعة أو انحراف

بالنسبة إلى المبادئ الأساسية للقرن الثامن عشر.

ـــ " ـــ

غير أنَّ الاستفهام الأكثر مرارة لدى فوكو هو ذاك الذي لاحظناه في نهاية مقالته حين يصرِّح: "لا أعرف إذا كنّا سنصبح راشدين ذات يوم. أشياء عدّة في تجربتنا تؤكّد لنا أن حدث "الأنوار" التاريخي لم يجعل منّا راشدين، وإننا لم نصبح كذلك بعد؟!(20).

ـــ " ـــ

هل نقدر أن نرى إلى مرارة الاستفهام الفوكوي هذا، على أنَّه ضرب من مقاربة أخلاقية لتهافت الحداثة الغربية بعد نحو ثلاثة قرون على "الأنوار"؟..

غالب الظن أن المسألة بالنسبة إلى فوكو مضت في مسارها الحفري/ المعرفي على نحو لا ينأى عن سؤال الأخلاق بوصفه سؤالاً فلسفياً بامتياز.

جداليات الأخلاق التواصلية

تميَّز السجال الفلسفي في الغرب ابتداءً من النصف الثاني للقرن العشرين بإعادة الاعتبار لسؤال الأخلاق كأحد أهم الأسئلة الأنطولوجية. فلقد صار من المؤكَّد بالنسبة للنخب ومؤسسات الفكر والمجتمع المدني أنَّ مجتمعاً لا يستطيع أن يرضي رغبة الفضيلة في الطبيعة البشرية، ليس مجتمعاً عقلانياً. إنَّه فقط أحد الأنظمة المتحيِّزة بحسب توصيف أرسطو، والذي يمكن أن يسقط، عاجلاً أم آجلاً، عندما تجد الفئة المظلومة الفرصة المناسبة لذلك.

جرى هذا القول مجرى نقد الحداثة التي اتخذت من العقلانية المجردة سبيلاً أوحد لها لتثبِّت أقدامها وتسود. وسيأتي في الغرب من يستعيد ثالوث الاستفهام الكانطي ويؤولِّه على طريقته بوصفه ثالوثاً لا يخص عقلانية الغرب وحسب، بل يمتد إلى العقل الإنساني في شموله الكوني: ماذا يمكن لنا أن نعرف؟... وماذا نعمل كي نحقِّق المعرفة، أي كيف نعرف؟.. وما الذي يمكننا أن نرجوه كي نعرف؟... وهنا تتواصل الحلقات الثلاث في السعي نحو أي مشروع يرنو لتأسيس عقلاني تواصلي: النظري، والعملي، والعملي النظري؛فننتقل بذلك من حيِّز الفهم والتحليل الواصف، إلى البحث في ذات الحدث المعرفي، أي تفكيك العقل من الداخل.

على هذا الوجه سنرى كيف أنَّ الفيلسوف الألماني يورغن هابر ماس(21) ركَّز ضمن طموحه في تأسيس نظرية معيارية للحداثة، على أربعة أسس نظرية لبلورة تصوره النقدي للمعرفة وللمجتمع وهي: نظرية العقلنة، ونظرية النشاط التواصلي، وجدل العقلنة الاجتماعي، ونظرية المجتمع التي تجتمع بين الاهتمام بقضايا الممارسة وباعتبارات النظام. من أجل صياغة كل هذه المفاصل النظرية عمل هابرماس على التقاط مختلف الانفتاحات النظرية والفكرية التي سمحت له ببلورة أسئلته وبتعميق تحليلاته للكشف عن الآليات المختلفة المنتجة للظواهر المَرَضية للحداثة. فنقد الاستلاب والتشيؤ كما عند أدورنو ولوكاش من خلال نقد العقلانية الأدانية أدَّى إلى ملامسة ما أسماه بـ"الاستعمار الداخلي" للعالم المعيش الذي تفرضه عمليات العقلنة على العلاقات وأشكال التبادل(22)، وبالرغم من كلِّ ذلك فإنَّ هابر ماس لم يُرد أن يتخذ من سلبيات العقلانية الأدانية ذريعة لترك مشروع الحداثة، بل إنَّه يلح على موضوعة فكره في سياق تطورها وتحوُّلها، ولكن بشرط الانتقال من المجال المعرفي لفلسفة الوعي إلى بنية الفلسفة التواصلية دون القفز إلى مرحلة ما يُسمَّى بما بعد الحداثة، أو التشبث بالمواقف المضادة للحداثة. لأنَّ همَّه المركزي تمثَّل في إعادة تنشيط الطاقة النقدية للعقل الأنواري، من خلال إبراز المضمون

المعيـاري لفكـرة التفـاهم الموجـودة فـي مختلـف اللغات، وأشكال التواصل.

ـــ '' ـــ

كيف صيغت الأخلاق التواصلية بالترابط الحميم مع العقلانية لكي تتم إعادة تشكيل الحداثة بعيداً عن التشيؤ والاستلاب؟...

ـــ '' ـــ

سـنلاحظ بدايـة أن احتمـال الهيمنـة داخـل مجتمع معقلن يمكن تجنبه، في نظر هابر ماس، وذلك بـاحترام معـايير محـددة تسترشـد بمـا يسـمّيه بـ"أخلاق التواصل"، لأنَّها تقدِّم وجهة نظر نقدية لمختلف وجهات النظر المعرفيـة للسياسـة (....) ففـي هذه الحالـة تتدخَّل أخـلاق التواصل لتأسيس وجهـة نظـر نقديـة لا تعطـي الأهميـة، فقـط، للمنطلقات المنهجية أو للمنطق المحرِّك للموقف المعرفي، بل تهتم كذلك بالصيرورة الإيديولوجية. أي إنَّ هـذه الأخـلاق تعتـرف لكـل مجـال بقدرتـه على التبرير والتفسير داخل حدود مجاله الخاص، بـدون أن تسـمح لـه بادّعـاء التعمـيم انطلاقـاً مـن المقدِّمات والنتائج والأحكام التي تنتجها ممارسته المعرفيـــة علـــى موضـــوعاته الخاصـــة (...) فـالأخلاق التواصلية، عند هـابر مـاس، هـي التـي تخلـق إطـاراً عقلانيـاً للتفـاهم بـين مختلـف مجـالات المعرفة، وللتفاوض بين المصالح المتعددة، وذلك كله بالتأكيد على العلاقة الضرورية بين العقلانية السياسـية والشـرعية الديمقراطيـة، والتسـاؤل الـدائم عـن شـروط الاتفـاق بـين مـاهو ضـروري عمليـاً وماهو ممكن موضوعياً.(22).

إنَّ مـايمكن النظـر إليـه بوصـفه اسـتراتيجية أخلاقيـة هـو لأجل إعـادة تصـويب حركيـة العقل، حيث ظهرت هذه الحركيـة فـي المراحـل المتقدِّمـة لصـعود الحداثـة كمـا لـو أنَّهـا سـخِّرت للاسـتلاب المحض. ربمـا بـدا المجهـود النظـري الـذي بذلـه هـابر مـاس منـذ النصـف الثـاني للقـرن العشـرين وكأنـه محاولـة فلسـفية تتـوخّى إقامـة الحـد علـى ظـاهرة اختـزال العقـل التـي امـتلأت بهـا الأحيـاز المختلفة للحداثـة الغربيـة. إنَّ محاولـة هـابر مـاس وسواها من المحاولات المتأخرة في الفلسفة الغربية سـعت إلـى الكشـف عـن العقـل المـرتبط والمـلازم للممارسـة التواصـلية اليوميـة، وفـي إعـادة بنـاء مفهـوم غيـر اختزالـي للعقـل. وذلـك اعتمـاداً علـى قاعـدة صـلاحية الخطـاب. لاسيما وإنَّ العقلانيـة الغربيـة تعطـي أولويـة اسـتثنائية للعقـل الغـائي وللممارسـات التـي تسـتهدف تحقيـق مصـالح وغايات معينـة. ولأجل ذلك فهي تدمج أكثر من وسـاطة، وعلـى رأسـها المـال والسـلطة لضـمان التـوازن الاجتمـاعي الـذي يسمح بمبـادرات تـدخل في سياق النشاط الأداتي أو الاستراتيجي.

وفـي هـذا المـدلول يبـدو العقـل التواصـلي ضـرباً مـن كانطيـة متجـددة ولكـن بلغـة مابعـد حداثـة. فالعقل التواصـلي هو روح العقل العملي لجهـة تلازمـه التكـويني مـع الأخـلاق. ذلـك أنَّ الفلسـفة الألمانيـة فـي مابعـد الحداثـة انبـرت إلـى توكيد العقل التواصـلي، "كصـيغة تركيبيـة لقضـية الحداثـة الغربيـة والعقلانيـة، سـواء فـي تعبيرهـا الأنواري أو في تمظهراتها النقدية. صحيح إنَّ فكر الأنـوار يؤكِّـد علـى عنصـر النقـد فـي دعوتـه العقلانيـة، لكـن تطـورات المجتمعـات الصـناعية وتطبيقـات العقلانيـة، التـي لا تكـف عـن التجـدد والتبـدل، جعـل الفكـر الأنـواري يسـتنفد طاقاتـه المفاهيميـة مـن جهـة، فيمـا تحـول بشـكل مـن الأشـكال إلـى خطـاب يضـفي المشـروعية علـى المجتمع الحديث من جهة أخرى.(23).

ـــ '' ـــ

إنَّ العقلانية التواصلية التي ستجد في القيمة الأخلاقية أساساً لها، هي المقابل الفلسفي للعقلانية الأداتية، مع أنَّ الأخيرة ستفلح بالسيطرة على عالم مابعد الحداثة في الغرب.

ـــ '' ـــ

لكن العقلانية الأداتية التي أنتجت عالماً موجهاً من طرف إدارة صارمة إلى درجة الرعب كما يقول أدورنو، ستكون موضع نقد لا هوادة فيه فيما كان العالم يتجه بخطى حثيثة نحو نهاية القرن العشرين.

العقل الأخلاقي الغربي منقوداً

سوف تنمو لدى الأنتلجنسيا الفكرية والفلسفية في الغرب الراهن مايمكن اعتباره فلسفة أخلاقية نقدية. من مبادئها أنَّ الفلسفة وهي تقترح قواعد عامة للسلوك، أو تقدم نظريات عن العالم، فلابد من أن يكون لها وجهة دينية، فيحتاج الدين لعقلانية الفلسفة. ومن جهتها لا تتجاهل الفلسفة مشكلات الدين، ولقد كانت اهتمامات كانط التأسيسية في السؤالين الأشهرين ماذا أعرف؟.. وماذا عليَّ أن أسلك، ذات قيمة دينية لا تقل عن قيمتها الفلسفية. فتسأل عن كيف يرتبط الإنسان بحاجاته، وعن الذي يوجد في الأشياء ويتحقَّق في أفكارنا.

لكن الأخلاقية الحقيقية بحسب المفكر الأميركي جون بانيس هي أكثر من قواعد للسلوك في مجتمع ما. لأنَّ هذه القواعد يمكن أن تختلف كلياً باختلاف الجماعات. فالأخلاقية تقضي باحترام نظام الكون الذي فرضه "اللوغوس"، الفيض المقدس الذي يحافظ على بنيان الكون ونظامه. وبما أنَّه مامن شيء يمكن أن يوجد خارج "اللوغوس" فنحن أيضاً جزء منه، حتى أنه يجب أن نحترم دستوره الذي هو واحد لكافة أشكال الحياة وحتى للأشياء غير الحيَّة.(24).

منذ كانط إلى الكلام اللاحق على الحداثة البعدية، أو ما سمِّي "مابعد الحداثة"، مرَّت ثلاثة قرون أو نحوها، في هذه الأثناء لم ينفك سؤال الإنسان عن كونه السؤال الفلسفي الذي تدور حوله أسئلة الوجود كلها. لكن هذا السؤال سوف يستدعي سؤال الأخلاق كسؤال متعلِّق به تعلُّقاً سنخياً. بل هو عين الأول، وتجلٍّ له. تماماً كما هو شأن العقل كمائز للإنسان، وإن ذهب فلاسفة محدثون إلى تقديم العقل على الأخلاق تقديماً لم يدركوا أنهم بهذا إنما ينزعون من الكائن البشري ماهو من تكوين ذاته وطبيعته.

لقد بدا واضحاً في الرؤيات الجديدة لسؤال العقل/الأخلاق في الغرب أن مقولة "كل ما هو عقلي هو واقعي"، ليست إلاَّ واحدة من القواعد التي أسَّست للاستلاب. وهي بهذا جعلت الإنسان حيواناً سياسياً بامتياز، إذ دفعت به إلى الحد الذي لا يرى نفسه إلاَّ في مرآة سلطانها. والذين وضعوا هذه المقولة في سياق الزمان الواقعي كانوا على يقين بأنَّهم إنما فعلوا ذلك ليبيِّنوا أنَّ الأطروحة الأخلاقية التي حملتها الفلسفة الألمانية على أجنحة اللاّهوت الديني إنْ هي إلاَّ سراب لا يلوي على شيء. كان التنظير الذي أراد أن يُسقط الأخلاق من عليائها الأرضي، يستهدف أصلاً كل ماله صلة بالدين والميتافيزيقا. قالوا إنَّ الأخلاق والدين هما شكل من أشكال الإيديولوجيا الهائمة خارج دائرة الواقع. وإنَّ الكائن هو نتاج التاريخ، وإنْ انتظم الأمر في نطاق الديالكتيك الذي يبيِّن أنَّ ليس الوعي هو الذي يحدِّد الحياة، بل الحياة هي التي تحدِّد الوعي"....

لقد أرادت المادية الديالكتية أن تدفع عن الإنسان الاستلاب الذي أطلقته حركة الحداثة وتقنياتها، فإذا بها تدفعه نحو استلاب من نوع آخر منذ تلك اللحظة التي أمسكت فيها بناصية الحركة التاريخية بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر وعلى امتداد القرن العشرين بأكمله.

ولم يكن افتتاح الألفية الثالثة ليجيء بما يبدِّل من روح التساوي الحاد في مقولة العقلي/ الواقعي، فلقد أظهر المشهد العام كل مايمت

بصلة إلى النهايات والبدايات في آن. كان ثمة نهاية مدوّية للسجال الإيديولوجي في حداثة الغرب المتأخرة. ليبتدأ ضرب جديد من "المواج الإيديولوجي" تولّت الليبرالية المابعد حداثية رسم أحداثه وأجناسه وفصوله عبر الآليات الهائلة لثورة الاتصال وما توصّل إليه الذكاء الخارق للزمن التكنو–إلكتروني المعولم.

لقد أخذ السجال في العقلاني والأخلاقي مناحي أوثق تواصلية مما سبق. فالنظام الإجمالي للقيم (القوانين–الدولة–مبدأ السيادة– المجتمع المدني–الفرد..الخ). هو الذي سيعيِّن اتجاهات السلوك العام. وهبطت مقولتا الخير والشر من عليائها النظري البحت إلى حقل الاختبار الإنساني الحي والسيَّال. وهكذا فبإزاء الاجتياح الهائل للعقلانية الصارمة، كان ثمة ما يُظهر الحاجة إلى أخلاقية حقَّانية وعقلانية في آن، تعيد التوازن إلى النظام المهزوز في الاجتماع البشري. لقد كانت روح كانط حاضرة في السجال المتأخر خصوصاً لجهة إحياء البعد الأخلاقي لعالم الحداثة البَعْدية وبث الروح فيها، كان الحضور واجباً وبديهياً أيضاً حين بلغت العقلانية وهي تقود مجتمعاتها، ذروة الشغف اللاّهث نحو السيطرة. وكذلك حين تركت الإنسان هائماً على وجهه في صحراء الغربة والسأم. فعلى هذا النحو لم يكن إعلان موت الإنسان إلاَّ المنجز المأساوي الأشد استغراقاً في التشاؤم والعدمية.

—— ,, ——

في كتابه "سؤال الأخلاق" –والذي يعد بحق علامة فارقة سيشار إليها في فلسفة الأخلاق –ينقد الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن الحداثة الغربية ويبيّن نقطة إشكالية مهمة في الحدود الفاصلة والجامعة بين العقل والأخلاق وأيهما أخص بالنسبة للإنسان.

—— ,, ——

يبدأ بالرد على القائلين بأنَّ "ميزة العقل الإنساني بأنه لا يملك اليقين بنفع لا ضرر فيه، ولا بصواب لا خطأ معه" فيرى أنَّ هذه الدعوة "لا تصدق إلاَّ على القوة العقلية من قوى الإنسان التي هي من جنس قوة الإدراك التي تتمتَّع بها البهيمة. فمعلوم –كما يقول– أنَّ البهيمة لا تهتدي إلى أغراضها إلاَّ بعد محاولات متتالية تخطئ فيها أكثر مما تصيب. وحتى إذا أصابت، فلا تضمن لنفسها أنها لا تعود إلى الخطأ مرة ثانية. وكذلك الإنسان في ممارسته لعقله على مقتضى التصور المذكور؛ بل ما المانع من أن نسمِّي القوة الإدراكية الخاصة بالبهائم هي الأخرى عقلاً!.. فإنها ليست تختلف عن قوة الإدراك عند الإنسان إلاَّ في الدرجة؛ وإذا كان الأمر كذلك، لزم أن لا تكون العقلانية –كما هي في تصور هذا البعض– هي الصفة التي يتفرَّد بها الإنسان وتُميِّزه عن البهيمة؛ فكلا الإنسان والحيوان لايقين له فيما أصاب فيه، بل تكون، على العكس من ذلك، هي الصفة التي تجمع بينهما؛ وبهذا، يقع هؤلاء هم أنفسهم في الخطأ من أرادوا الصواب، آتين مرة أخرى على غفلة منهم بنقيض مقصودهم، فقد أرادوا أن يرفعوا رتبة الإنسان، فإذا بهم يُنزلونه رتبة دونها.

وإذا بطل أن تكون العقلانية هي الحد الفاصل بين الإنسانية والبهيمة، وجب أن يوجد هذا الحد الفاصل في شيء لا ينقلب بالضرر على الإنسان من حيث أراد الصلاح والفلاح في المآل، ولا يقع الشك في نفعه متى تقرر الأخذ به ولا في حصول الضَّرر متى تقرَّر تركه؛ وليس هذا الشيء إلاَّ مبدأ طلب الصلاح نفسه، هو الذي نسمِّيه باسم "الأخلاقية"؛ فالأخلاقية هي وحدها التي تجعل أفق الإنسان مستقلاً عن أفق البهيمة؛ فلا مراء في أنَّ البهيمة لا تسعى إلى الصلاح في سلوكها كما تسعى إلى رزقها مستعملة في ذلك عقلها؛ فالأخلاقية هي الأصل

الذي تتفرَّع عليه كل صفات الإنسان من حيث هو كذلك، والعقلانية التي تستحق أن تُنسب إليه ينبغي أن تكون نابعة لهذا الأصل الأخلاقي.

ويمضي طه عبد الرحمن في الشطر الأول من رحلته النقدية في كتاب سؤال الأخلاق، مظهراً الالتباسات التي غشيت أعمال دعاة العقلانية والمحدثين. حيث ظنَّ هؤلاء أن العقلانية واحدة لا ثانية لها وإنَّ الإنسان يختص بها بوجه لا يشاركه فيه غيره. وعبد الرحمن يخالف أصحاب هذا الظن بملاحظة أنَّ العقلانية تقوم على قسمين كبيرين: فهناك العقلانية المجرَّدة من "الأخلاقية"،وهذه يشترك فيها الإنسان مع البهيمة، وهناك العقلانية المسدَّدة بالأخلاقية، وهي التي يختص بها من دون سواه؛ وخطأ المحدثين أنَّهم حملوا العقلانية على المعنى الأول وخصَّوا بها الإنسان؛ ولا يصح أن يُستدرك علينا، فيقال بأنَّ العقلانية التي يختص بها الإنسان على نوعين: "العقلانية النظرية" التي لا أخلاق فيها و"العقلانية العملية" التي تنبني على الأخلاق؛ ذلك لأنَّ الأولى –أي العقلانية النظرية– إن أمكن وجودها، فلا يمكن أن يتفرَّد بها الإنسان كما تبين؛ أما الثانية –أي العقلانية العملية–، فإنَّه، إنْ جاز أن يتفرَّد بها الإنسان، فلا يجوز أن تكون الأولى أصلاً لها ولا حتى أن تكون في رتبتها كما يُظَن؛ والصواب أنَّ الأخلاقية هي مابه يكون الإنسان إنساناً، وليست العقلانية كما انغرس في النفوس منذ قرون بعيدة؛ لذا، ينبغي أن تتجلى الأخلاقية في كل فعل من الأفعال التي يأتيها الإنسان، مهما كان متغلغلاً في التجريد، بل تكون هذه الأفعال متساوية في نسبتها إلى هذه الأخلاقية، حتى إنَّه لا فرق في ذلك بين فعل تأمُّلي مجرد وفعل سلوكي مجسَّد.(25).

حداثة المابعد:اللاّديني لا أخلاقي

لم يغادر النقاش الفلسفي الذي شهدته الحداثة الغربية المتأخرة ثالوث العقل –الدين– الأخلاق. ذلك على الرغم ممّا ألقت به الثورة التكنو–إلكترونية من حُجُب لا حصر لها على فضاءات النقاش. قد يكون العكس تماماً هو الذي حدث بالفعل. أي أنَّ هذه الثورة بتظاهراتها المختلفة شديدة التنوّع، وصولاً إلى الثورة الرقمية والمعلوماتية كتجلٍّ أخير لها، سوف تضاعف من الحاجة لاستحضار سؤال الأخلاق والدين ناهيك عن سؤال العقل. وإذا كان لنا أن نلاحظ مناحي واتجاهات حركة التفلسف في الغرب الآن. فسنجد إلى أي مدى يظهر الديني كعامل مؤثِّر في الظواهر ذات المنشأ الفلسفي. كان العالم الروسي نيقولا برديائيف يقول: "إنَّ لليقظات الفلسفية دائماً مصدراً دينياً، وظلَّ يميل إلى الاعتقاد، حتى في ذروة شيوع النزعات الفلسفية الإلحادية، أنَّ الفلسفة الحداثية عامة، والفلسفة الألمانية خاصة هي أشد مسيحية في جوهرها من فلسفة العصر الوسيط، وذلك بسبب موضوعاتها الرئيسية وطبيعة تفكيرها. فلقد نفدت المسيحية –بحسب برديائيف– إلى ماهية الفكر نفسه من فجر العصور الحديثة."(26).

لا بل حتى أولئك الذين يوصفون بالتيار الفلسفي المادي أكَّدوا على ضرورة الدين باعتباره وظيفة أبدية للروح الإنسانية، وإنَّه يجب على الفلسفة نفسها أن تدخل حظيرة الدين وأن تجعله محوراً لها.

—— ،، ——

الأهم من ذلك أنَّ الاستعادة، الحداثية لمفهوم الأخلاق بما هو نأي عن الشر ونزوع إلى الخير، بل للأخلاق الكانطية المسيحية تعييناً، إنَّما هي استعادة من باب الوجوب. ثمة في الغرب اليوم، بل ومنذ بضعة عقود إرهاصات ذات حرارة مرتفعة تدعو إلى مراجعة شاملة للعقلانية كمفهوم وكنمط حياة في آن.

—— ،، ——

في رؤياه النقدية لأخلاق الحداثة الغربية

سيلاحظ طه عبد الرحمن -في كتابه الذي أتينا عليه قبل قليل-مَدَيات التهافت التي عصفت بالحداثة فوجد أنَّ الحضارة الغربية الحديثة التي هي حضارة "اللوغوس" أو حضارة العقل، هي حضارة ذات وجهين: عقلي وقولي وذات شقَّين: معرفي وتقني، وكيف أنَّ هذين الوجهين وذينك الشقَّين، وإن قصدا تلبية حاجات الإنسان المختلفة والمتزايدة، فإنهما يضران بأخلاقيته بقدر يهدِّدا إنسانيته؛ فالوجه العقلي من هذه الحضارة يقطع عنه أسباب الترقي في مراتب الأخلاق، والوجه القولي يضيِّق نطاقها ويجمِّد حركتها ويُنقِّص من شأنها، والشق المعرفي يخرجها من الممارسة العملية ويَفصلها عن المعاني الروحية، والشق التقني يعمل على استعبادها والاستحواذ عليها كما يحرص على أن يستبدل بها غيرها؛ وما ذاك إلاَّ لأنَّ هذه الحضارة حضارة ناقصة عقلاً وظالمة قولاً ومتأزمة معرفة ومتسلِّطة تقنية.

—— ،، ——

وفي السياق نفسه يستطرد عبد الرحمن ليظهر أنَّ حاجة المفكر المسلم إلى أن يتأمَّل في الممارسة الأخلاقية لهي أشد منها في أي وقت مضى، وهو يضع لهذه الحاجة اعتبارات ثلاثة:

—— ،، ——

أحدها، أنَّ الآفات التي تحملها حضارة "اللوغوس" إلى الإنسان، وهي، كما ذُكِرَ، أربعة أساسية: "النقص" و"الظلم" و"التأزم"، و"التسلط"، والتي تُؤذي الإنسان في صميم وجوده. الأخلاقي بما ييأس معه من الصلاح في حالة والفلاح في مآله، لا يمكن أن يخرج منها أهلها بمجرد تصحيحات وتعديلات يُدخلونها على هذا الجانب أو ذاك من هذه الحضارة المتكاثرة، نظراً لأنَّ هذه التقويمات المحدودة ليست في قوة هذه الآفات الشاملة، حتى تقدر على محو آثارها وسوءاتها الأخلاقية؛ ولا أدل على ذلك من أنهم لا يكادون يَفرغون من إجراء هذه الإصلاحات أو تلك حتى تظهر لهم من تحتها إفسادات أتوها من حيث لا يشعرون، فيقومون إلى إصلاحها، فيجدون مرة أخرى من الإفساد ما وجدوا من ذي قبل، وهكذا من غير انقطاع؛ وهذا يعني أنَّ أخلاق السطح لا تنفع في الخروج من آفات العمق، بل لا بد في ذلك من طلب أخلاق العمق، وهذه، على خلاف الأخرى، تدعونا إلى الشروع في بناء حضارة جديدة لا يكون السلطان فيها لـ"اللوغوس"، وإنَّما يكون فيها لـ"الإيتوس" (أي الخُلُق)، بحيث تتحدَّد فيها حقيقة الإنسان، لا بعقله أو بقوله، وإنَّما بخُلُقه أو فعله؛ فلا مناص إذن من أن نهيء الإنسان لحضارة "الإيتوس"، متى أردنا أن يَصلُح في العاجل ويُفلِح في الآجل والاعتبار الثاني، أنَّ العالَم، بلا شك، مقبل على تحُول أخلاقي عميق في ظل ما يشهده من تحولات متلاحقة في جميع مناحي الفردية وميادين الحياة المجتمعية؛ وإذا كان لابد لهذه التحولات المختلفة من أن تُفرز قيماً ومبادئ ومعايير أخلاقية جديدة، فلا يبعد أن يلجأ سادة هذا العالم إلى وضع نظام أخلاقي عالمي جديد كما هو شأنهم مع النظام التجاري العالمي، وإن كان هذا النظام الأخلاقي الجديد قد لا يرى النور إلاَّ بعد الفراغ من وضع سلسلة من أنظمة عالمية متعددة أخرى: اقتصادية وسياسية وعسكرية وإعلامية وثقافية؛ ومرد هذا التأخير إلى سيادة تصور للأخلاق يجعلها تابعة ولاحقة لهذه الأنظمة الأخرى، لا متبوعة وسابقة عليها.

والاعتبار الثالث، أنَّ هناك غياباً كلياً للمساعي التي تعمل على تجديد النظر في الأخلاق الإسلامية بما يجعل هذا النظر يضاهي الفلسفات الأخلاقية الغربية الحديثة، ولا بالأولى يجعله يواجه التحدي الأخلاقي المقبل؛ وهذا الغياب المؤسف لن يزيد المسلمين إلاَّ تضعضعاً في مركزهم، ولاسيما أنهم لا يملكون، على ما يبدو في الأفق القريب، إلاَّ ما انطوى عليه

الإسلام من القيم الأخلاقية والمعاني الروحية لتثبيت وجودهم وقول كلمتهم في الحضارة العالمية المنتظرة.(27).

ما لا يُشك فيه أنَّ الاعتبارات التي وضعها طه عبد الرحمن وهو يتقصَّى مسار التحولات في العقل الأخلاقي الغربي تفضي إلى ضرب من التواصل والتأثير على البنية الأخلاقية للمجتمعات العربية والإسلامية وتلك مسألة سيكون لها مجال مخصوص من النقاش، مع هذا فإنَّ ما يتولاّه بحثنا هذا في تحولات الفكر الأخلاقي الغربي قد يؤدي مساحة لا بأس بها من المهمة اللاحقة.

عقلانية التنوير: أثر بعد عين

لقد مضى زمن مديد بدا إنَّ اللحظة لم تَحِنْ لكي يختلي العقل الغربي بنفسه ويتأمَّل. ثمة مَن يزعم، وفي زعمه اقتراب من حقيقة المشهد في الغرب، إنَّ الحداثة وهي تنجز آخر تقنياتها لا تنفك تستغرق في غفلتها التي أدَّت بها إليها عقلانيتها ذات البعد الواحد. لم تعد العقلانية –كما حملت في نصوص التنوير الغربي– صالحة على ما يظهر– للإحاطة بما صار يعرف اليوم بـ"مابعد الحداثة". كذلك فإنَّ العقلانية التي نذرت نفسها لاستنقاذ التاريخ من بدائيته، وأوهامه، وفوضاه، دخلت في ما ينافي قيمتها الأصلية. حتى السؤال الذي أنتجته ليعثر لها عن طريقة فضلى لسيادة العقل، ما فتئ أن انقلب عليها. صار سؤالاً استجوابياً في ما يقدمه المشهد العالمي من تغييب لأحكام العقل وقوانينه. كأنَّما انقلبت هي أيضاً، على نفسها، فاستحالت "طوطماً" للخداع والإيهام، بعدما كانت أنجزت فلسفتها "العظمى" في "تأليه" الإنسان.

استهلَّت العقلانية بيانها في ما أملته عليها حاجتها إلى الوثوب والترقّي. فكان عليها أن تتوسل الحداثة والديمقراطية وحقوق الإنسان وأن تؤكِّد وجوب أن يغادر العالم فضاء الوعي الإيديولوجي بما هو –على ما رَوَتْ– فضاء مكتظاً بالأوهام، إلى رحاب الوعي العقلاني. غير أنَّ السيرورة التي حكمت العالم على امتداد ثلاثة قرون انتهت إلى منعطفات تراجيدية، وكانت الحربان العالميتان الأولى والثانية في النصف الأول من القرن العشرين والحروب المتفرِّقة الكبرى والصغرى في نصفه الثاني، بمثابة علامات حاسمة في التحول النهائي في اتجاه اللاّعقلانية الجائرة.

—— "" ——

أما علامة التحُّول الكبرى فهي تلك التي انتهت إليها العقود الخمسة من الحرب الباردة. ما رتبت انهيار منظومة تاريخية كاملة من ثوابت الفهم، وأنظمة القيم، وعلاقات القوة، في العالم كله.

—— "" ——

ربما كانت الحرب الباردة تحصيل هادئ للعقلانية، عندما أرادت أن تستريح من تمجيدها للعنف. إلاَّ أنَّها ماكانت لتجنح إلى مثل هذه المسالَمَة الماكرة، لولا أن انضبط العالم بتوازن مثير للهلع... وإلاَّ لكان استأنف الغرب السياسي هذيانه العنيف، ومشى بخيلاء نادر خلف العقل الهيغلي، مطمئناً لفلسفة القوة، بوصفها علَّة التاريخ، وسبب اشتغال العقل وسلواه. سنلاحظ أنَّ هذه الفلسفة (فلسفة هيغل) "تميل إلى تشبيه مدار التاريخ، أي مدار الروح، بمدار الشمس. كانت تقول بأنَّه إذا كان نور الشمس يسير من الشرق إلى الغرب، فإنَّ ضوء العقل يتحرك في الوجهة نفسها، ذلك أنَّ آسيا هي بداية مسار العقل، أي في البداية المطلقة للتاريخ، وأوروبا هي الغرب الفاصل أو نهاية التاريخ".

جرى هذا التنظير الفلسفي مجرى اليقين في غريزة الغرب السياسي. أسس "روحياً" لحملات القوة، وسوَّغ لمقولة استعمار الشرق، فجعلها تاريخاً ممتدَّاً لم تنته أحقابه بعد. لقد اعتبرت عقلانية التنوير أنها في نفسها التاريخ، وهي نفسها البديل للزمان

اللاّعقلاني الذي استولد جهالة القرون الوسطى تحت تأثير المؤسسة المسيحية، ومعها أصبح زمن الإنسان أدنى إلى صحراء تيه لجهة كونه مجرد ما يدوِّنه الإنسان عن تفوِّقه وقسوته وفعاليته وجبروته. أي كل ما يكتبه، أو يروي تقدمه. ولذلك فليس من قبيل التجريد أن يستنتج إيديولوجيو العقلانية الغربية –الأميركية– تعييناً، "أنَّ فن تكوين الحقائق أهم من امتلاك الحقائق". لقد انبرى هؤلاء إلى استدعاء هذه المقولة ورفعها إلى مستوى متعالٍ فكان من نتيجة ذلك أن آلت بهم إلى ذروة اللاّعقلانية، بينما هم يدخلون الألف الثالث على حصان التهديد النووي واحتكار السيطرة المطلقة على العالم. إنَّ الخط الذي انتهت إليه العقلانية الحديثة من خلال –مطابقة العقل الكوني الإنساني بين الواقع والمعقول، أي إضفاء العقلانية على المعقول بدلاً من عقلنته –قد دفعت به إلى أن يقبل كشيء معقول عدداً من مظاهر الاستلاب الإنساني، لم يعد العقل مجسداً في الأفعال والأنظمة والعلاقات البشرية، أو أن يسعى إلى البحث عمَّا يحرِّر من الاستلاب، بل أصبح يبرِّر أنواع الاستلاب الموجود. وبدا بوضوح أنَّ ضغط الواقع القائم في المجتمع الإنساني المعاصر قد دفع إلى أن يتراجع خطوات إلى الوراء عمَّا كان قد أعلن عنه كغاية له في لحظة انبثاقه، وفي مراحل تطوره الأساسية. لم تعد غاية العقل هي الكشف عن جوانب اللاّمعقول في الواقع، بل غدت هي البحث عن الصيغة التي يمكن بفضلها اعتبار ذلك الواقع مطابقاً للمعقول. لم تعد الغاية هي التجاوز والتنوير والتغيير، بل أصبحت هي التبرير بعينه. وبدل أن يكون العقل الإنساني. موجِّهاً للواقع المعاصر له، أصبح خاضعاً لهذا الواقع....".(28).

"عقلنة" لا عقلانية الهيمنة

تعبِّر اللاّ عقلانية عن نفسها، دائماً، بوسائل عقلانية. ذلك إنَّ عقلنة ماهو غير معقول، أي منح المشروعية لسطوة رأس المال والشركات وامتداداتها يستلزم تأليفه لغة ذرائعية قصدها إضفاء رداء المعقولية على الذي يحدث. لقد اتخذت العقلانية هنا صفة جديدة كل الجدَّة. أصبحت بمثابة إيديولوجية تسوِّغ الربط بين الإجراءات والوسائل المتوفرة وبين ماهو مرسوم من أهداف واستراتيجيات. لعلَّ دولة مابعد الحداثة(تحتل أميركا نموذجها الصارخ اليوم) هي أكثر النماذج اهتداءً إلى هذا التحول الإيديولوجي للعقلانية. عند انتهاء الحرب الباردة أخذت الليبرالية قسطها الوفير من الراحة لكي تؤدلج انتصارها. زعم منظِّروها أنها نهاية التاريخ وخاتمته السعيدة.

—— ،، ——

ولقد تسنَّى لهم بوساطة شبكة هائلة من الاتصالات البصرية والسمعية –أن ينتجوا المقدمات الأولى لمعارف مابعد الحداثة. استطاعت "العقلانية الأميركية" أن "تفلسف اللاّمعقول الدولي، و"تمفهم" لا توازنيته. وتؤدلج الاستهلاك فتمنحه صفة النظام المقتدر، الآيل إلى إنتاج حقائق معرفية تؤسِّس للديمقراطية الجديدة وحقوق الإنسان. كان على "عقلانية" ما بعد الحرب الباردة أن تقطع صلتها بالموروث المفاهيم لحداثة التنوير.

—— ،، ——

لقد حسمت مقالتها المدعاة بتقريرها إن تداعيات المشهد العالمي "لا يعكس فقط نهاية الحرب الباردة، أو نهاية حقيقة خاصة بعد الحرب، بل نهاية للتاريخ بالذات: أي نهاية التطور الإيديولوجي للبشرية كلها، وتعميم الديمقراطية الليبرالية الغربية كشكل نهائي للسلطة على البشرية جمعاء. وفي ما يوحي إظهار عقلانيتها اعترفت الليبرالية بأنَّ انتصارها جرى في مجال الأفكار وهو لمّا يزل بمعظمه هناك، فلم يكتمل في العالم الواقعي. كأنَّما تريد بهذا أن تؤسِّس لـ "الما بعد" ولـ "ما ينبغي" أن تكون برامجها الميدانية في العالم. لكي تسود الليبرالية

سيادة كاملة، مطلقة، تملك خلالها الزمان والكينونة معاً وبلا منازع(29).

ـــ " ـــ

هل تشعر الليبرالية، في زمن "الما بعد العالمي"، أنها بلغت حدود "الجنون" حين جانبت نظام القيم وجعلت العالم كينونة منزوعة الأخلاق.. ثم هل تجد نفسها واقعة في ما يشبه الخواء المفتوح على اللاّ متناهي؟!

ـــ " ـــ

لقد تنبَّهت الوجودية إلى هذا بصورة مبكرة. فأجابت فيما يشبه الفانتازيا الفلسفية حين وجدت أنَّ اللاّعقلانية غالباً ما ترتدي رداء العقل لكي تعيد اكتشاف ذاتها، ثم لتظهر حسنها عارية أمام الملأ. ربما هي تدرك أنَّها مضطرة إلى الهروب من العقل تحت وطأة المصلحة والدوام وغريزة البقاء. لكن سيبدو أنَّ لعبة الهرب من العقل إلى الجنون كأنها عودة إلى العقل بمخيلة أخرى. إنَّ هذه السيرورة التي ستؤول حتماً إلى مآل كهذا، لا بد أن تنتج معرفة على صورتها. معرفة تسعى إلى ملء الخواء، ولو بإيديولوجيات كاذبة. بحيث تكون المحصّلة شيوع قناعات واعتقادات كلية، غايتها عقلنة السائد السياسي ونمط حياة المتفوق، وغايتها تأسيس المزيد من القدرة على اكتساح العالم عبر تحويل التبرير الإيديولوجي إلى مقدس يدخل في ثنايا الوجدان العام للبشرية. بهذا يصير ـ كل ما ومن يساهم في تشكيل وترسيخ هذه الغايات معترفاً به، وعضواً في المشروع العقلاني وكل ـ ما ومن ـ يعرقله يصير لا عقلانياً أو كائناً لا تاريخياً.

كان مؤلماً للفيلسوف الفرنسي جان فرنسوا ليوتار أن يقف أمام صورة العالم فيجده على هذا النحو من الخواء والوحشية فإذا هو يقول: "لقد منحنا القرنان التاسع عشر والعشرون من الإرهاب قدر ما نتحمل. لقد دفعنا ثمناً باهظاً للحنين للكل وللواحد، للمصالحة بين المفعوم والمحسوس، بين الخبرة الشفّافة والخبرة القابلة للتوصيل. وتحت المطلب العام للنضوب وللتهدئة، يمكننا أن نسمع دمدمة الرغبة في العودة إلى الإرهاب، في تحقيق الوهم للإمساك بالواقع. والإجابة هي: لشن حرب على الكلية Totality لنكن شهوداً على ما يستعصي على التقديم، لننشط الاختلافات وننقذ شرف الإسلام"(30).

كذلك سوف يأتي من الفلاسفة الفرنسيين المابعد حداثيين من يعيد التأكيد على أنَّ العقلانية وانتقاد العقلانية كلاهما ممارستان تحتاجان إلى العقل كمستند من ناحية، وكخطاب مُضمر أو صريح لكل العلاقات الأخرى، سواء منها المعترفة بسلطان العقل والداعية له، أو المنتقدة لبعض إنتاجه باسم إنتاجات أخرى أتت أو لم تأتِ بعد. والطريق الذي يقترحه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا والمدعو بالتفكيك، إنَّما هو استراتيجية ممارسة مختلفة تأتي في الوقت الذي تهافتت فيه كل الخطط حسب رأيه، وقيل كل ما يقال، وفُعِلَ ما يمكن أن يُفعَل. فالخطاب المطلق قد أنجز وانتهى سلطانه. وفي هذه اللحظة بالذات يراد لنا أن نقول شيئاً مختلفاً، وأن نعمل العمل المختلف. ودريدا ليس يائساً من استراتيجية للتفكيك في حقل كلُّ شيء فيه بات خرباً وأنقاضاً، بالرغم من كون التفكيك واقعاً بين الإحراج الفلسفي (العقلانية والنقد العقلاني للعقلانية). لكن له حيلته ومغامرته. فهو في الوقت الذي يقول فيه أمر الكلام فإنَّه يدحض، ولو صامتاً، كلام الأمر ذاك. كان يقول مثلاً إنَّ هذا هو الحق (وهو ليس الحق تماماً). وإنَّ هذا هو الخير، (وليس الخير تماماً). وراء الأوامر المنطوقة يقف صف متراصّ من الأفكار الخلفية الصامتة الأخرى غير الملفوظة التي تقيم مملكة المختلف حتى في لحظة الإقرار بكل المزدوجات الفلسفية المعهودة. فتحت قبّة الخطاب المطلق ينتهي التاريخ. لكن

لعبة التفكيك قادرة على استعادة البحث فيما وراء ذاكرة الرموز والدلالات. إنها ليست الطريق المؤدية إلى اللاّشعور الذاتي للتاريخ ولكنها تصنع زمان اللاشعور التاريخي هذا بعد تحققاته الشعورية ذاتها وليس قبلها.

—— ،، ——

فهي ليست قراءة الحاضر لما وراء الماضي، وإنَّما قراءة ما وراء الماضي في الحاضر ذاته(31).

—— ،، ——

تنوير المابعد: الإنسان مغلولاً

أظهرت تحولات نهاية القرن العشرين ما ينبئ بهزَّة كبرى أصابت عالم الإنسان. فجعلته على غير سويته وبدَّلت أحواله على الجملة. وبدأ كما لو أنَّ خلاصه يوجب قيامة أخلاقية جديدة. غير أنَّ هذه التحولات لم يقابلها بعد، "قوة توازن" تعيد للعالم صوابه، وتفتح للإنسان باباً للتفاؤل. حتى ليبدو الحال، كما لو كان عالم الإنسان يجري بشغف نادر نحو الكارثة. أو كأنَّه سائر، تحدوه الرغبة ليصنع جحيمه بنفسه.

كل شيء، على ما يبدو، يلج فضاء التفاؤل الحائر في الغرب الثقافي. وليس ثمة ما يوقف السباق إلى الهاوية سوى ما تبقَّى، ممّا يحكى عن حقوق الإنسان. لكن الأمر سيبقى غير موقوف على هذا المحدد الأخلاقي، فالعقل الذي روهن عليه لكي ينتظم أزمنة التنوير، "ويؤنس" إنسانها، غدا عقلاً محتلاً بشهوة المصلحة والاستحواذ. ولقد ثبت من تجربة العقل على امتداد تسعة عقود فائتة كم كانت نتائجها كارثية على الإنسان. خصوصاً حين جعل العقل الوسيلة الأشد فظاعة، لاستلاب الكائن البشري. وقبل بضعة عقود كان للمفكِّر المعروف هربرت ماركوز رؤية ثاقبة في تشكيل صورة مستقبلية للمجتمع الصناعي الغربي. لقد كشف عن مقولة الإنسان ذي البعد الواحد الذي خلقه المجتمع ذو البعد الواحد. فالإنسان في هذا المجتمع فقد حقّه في الحياة بمجرد أن سلَّم للمجتمع مقاليد أمره، فتوهَّم بأنَّه يعيش الحرية فيما هو يغرق في استيلاب سحيق لا قاع له. رأى ماركوز يومها أنَّ "المجتمع المستلب" يلبِّي حاجات وهمية لإنسانه من خلال الدعاية الكاذبة وسائل الاتصال الجماهيرية الخادعة. وفي اعتقاده أنه إذا كان المجتمع يحرص . بهذا المعنى . على تلبية هذه الحاجات المصطنعة أفليس ذلك لأنَّها شرط استمراره ونمو إنتاجيته فحسب، بل أيضاً لأنها خير وسيلة لخلق الإنسان المسلوب، القابل بالمجتمع ذي البعد الواحد المتكيِّف معه، وما الإنسان ذو البعد الواحد في هذا المعنى، إلاَّ ذاك الذي استغنى عن الحرية بوهم الحرية. فإذا كان (هذا الإنسان) يتوهم بأنه حر لمجرد أنه يستطيع أن يختار بين تشكيلة كبيرة من البضائع والخدمات التي يكفلها له المجتمع لتلبية "حاجاته"، فما أشبهه من هذه الزاوية بالعبد الذي يتوهم بأنه حر لمجرد أن منحت له حرية اختيار سيارته (...) إنَّ المجتمع الصناعي المتقدم لم يزيف حاجات الإنسان المادية فحسب، بل زيَّف أيضاً حاجاته الفكرية، أي فكره بالذات. الفكر أصلاً هو عدو لدود لمجتمع السيطرة، لأنَّه يمثِّل قوة العقل النقدية، السالبة، التي تتحرك دوماً باتجاه ما يجب أن يكون لا باتجاه ما هو كائن. وهذه القوة هي في خاتمة المطاف قوة إيديولوجية. إنَّ المجتمع ذا البعد الواحد قد أحاط الإيديولوجيا بالازدراء والتحقير باسم عقلانيته التكنولوجية، بل هو امتصها وأبطل مفعولها. مع أنَّ هذا لا يعني بالطبع أنه لم تعد هنالك أنَّ المدينة التقنية أصبحت هي الإيديولوجيا. وأبرز وجوهها من هذه الزاوية المذهب العاملي في الفيزياء، والمذهب السلوكي في العلوم والاجتماعية. والسمة المشتركة الأساسية لهذين المذهبين هي الالتزام بالواقع المعطى أو القائم، ونبذ المفاهيم الشمولية أو النقدية التي تهدد بالكشف عن بعد آخر لذلك

الواقع.

لـم يسـفر منطـق التحـولات الـذي اسـتغرقته الرحلـة الطويلـة للحداثـة الغربيـة، إلاَّ عـن إدخـال الإنسان فـي لجَّـة اللاّيقين. أمـا كارثـة التحرر التـي تحدَّث عنها ماركوز فهي تلك التي دفعت العالم إلى فضاء اللاّعقلانية بوسائط عقلانية. وهنا تكمن على نحـو خـاص قـوة المجتمـع ذي البعـد الواحـد: أي الطـابع العقلانـي للاّعقلانيته. لقد ذهب مديرو هذا النوع من المجتمع إلـى تسويق مـا عرف بـ "الفكـر الإيجـابي". أي الفكـر الـذي يمهِّـد لسـيرورة القبـول والإذعان وعدم الاحتجـاج. إنَّ الأكثر مدعاة للهلـع في هذه السيرورة، هو أنَّ الفكر الإيجابي نـاجم من امتثالية صارخة للأمر الواقع.

كأنما القبول القسري "للإيجابية" سيتحول إلى إيمـان بهـا، وإلـى اعتقـاد بقيمتهـا العليـا وبحسـب مـاركوز فـإنَّ "القبـول بـالفكر الإيجـابي هـو قبـول قسـري ويبـيِّن ذلـك بـالقول أنــه قسـري لا بحكـم الإرهاب، وإنما بفعل سلطة المجتمع التكنولـوجي وفعاليتـه السـاحقة المغفلـة. فـي حـين أنَّ الفكـر الإيجـابي يـؤثر مـن هـذه الزاويـة المحـددة علـى الوعي العام، وبالتالي على الوعي النقدي. كذلك فـإنَّ ابـتلاع الإيجـابي للسـلبي يتمثَّـل فـي التجربـة اليومية العاجزة عن التمييز بين الظاهر العقلانـي والواقع اللاّعقلاني(32).

—— ،، ——

لقد ذهبت العقلانية في "أدلجة" نفسها حتى الرمق الأخير. لكنها لم تستيقظ من لاوعي الاستحواذ بعد. لقد أدخلت نفسها والعالم في كونية بلا أخلاق، فبدا المشهد الإجمالي على صورة عالم بلا عقل.

—— ،، ——

ذلك أن عقلانية ما بعد الحداثة، هي الآن في ذروة الخروج على العقل، ومع ذلك فهي لم تغادره حتى في اللحظة التي يشطح فيها نحو الجنون..

لقـد منحـت هـذه العقلانيـة "العقـل" قابليـة صـريحة للاسـتخدام والطاعـة. فالعقـل، علـى مـا نعرف، يملك قابلية أن يتخذ من ذاته موضوعاً. مثلما يملك القدرة على التخارج نحو العالم واتخاذ معطياته موضوعاً للكلام والفعل. ولهذا فإنَّ جميع الأسئلة. تثار خارج العقل وداخله بواسطة العقل إياه. لكن السؤال عن محل الأخلاق في فضـاء العقل، سوف يظل الأهم في الفضـاء اللاّمتنـاهي لعـالم الإنسـان. وخصوصـاً فـي أثنـاء الارتحـال المتواصل لحداثة الغرب المقبلة.

***

الهوامش والإحالات:

(1) إيمانويل كانط . ما هي الأنوار؟ تقديم جميل قاسم . ترجمة شربل داغر . دار الانوار . بيروت . 2003.

(2) مطاع صفدي . نقد العقل الغربي . مركز الإنماء القومي . بيروت 1990 . ص115 . 116.

(3) أديب صعب . المقدمة في فلسفة الدين . دار النهار . بيروت . الطبعة الثانية 1995 . ص236.

(4) المصدر نفسه . ص237.

(5) B.M.Reardon: Religion thought, in Nineteenth Century Cambridge Unipress 1966.p.83.

(6) أحمد عبد الحليم عطية . جوهر الدين عند فيورباخ . الفكر العربي المعاصر . العدد 74 .

75 آذار (مـــارس) نيســـان (أبريل) 1999.

(7) المصدر نفسه. ص239.

(8) المصدر نفسه. ص239.

(9) إلهام منصور. في المسألة الدينية / الأخلاقية عند كانط. "مجلة الفكر العربي المعاصر" العدد (58 . 59) تشرين ثاني كانون أول 1988.

(10) إلهام منصور. المصدر نفسه.

(11) أديب صعب. مصدر سبق ذكره. ص239.

(12) عبد الرحمن بدوي. إيمانويل كانط. فسلفة القانون والسياسة. وكالة المطبوعات. الكويت 1979. ص440.

(13) أم الزين بن شيخة المسكيني. كانط والتأويلية. "الفكر العربي المعاصر" العدد 121 . 122. خريف 2001. شتاء 2002.

(14) أحمد قراملكي. الهندسة المعرفية للكلام الجديد. ترجمة حيدر نجف وحسن العمري. مراجعة عبد الجبار الرفاعي. دار الهادي. بيروت. طبعة 1. 2002. ص(209).

(15) مجتبى مصباح. فلسفة الأخلاق. دراسة مقارنة بين المذاهب الأخلاقية. ترجمة محمد حسن زراقط. "معهد الرسول الأعظم العالي. بيروت ط(1). 200. ص48، 54، 68، 76.

(16) هايدغر قارئاً نيتشه. "مجلة العرب والفكر العالمي" العدد الرابع. خريف 1988.

(17) كارل بوبر. مدخل العقلانية النقدية. سلسلة قضايا لبنانية (1). المؤتمر الدائم للحوار اللبناني. بيروت 1992. ص167.

(18) المصدر نفسه. ص179 . 182.

(19) مطاع صفدي. إتيكا فن الوجود. الفكر العربي المعاصر. العدد السابع. صيف 1989.

(20) راجع "ما هي الأنوار". مصدر سبقت الإشارة إليه ص(71).

(21) Habermas (J): La technique et la Science Comme Ideologi, op, cit , p 88-89

(22) محمد نور الدين أفاية. الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة. نموذج هابرماس. دار أفريقيا الشرق. الرباط. الطبعة الثانية. ص167.

(23) المصدر نفسه. ص209.

(24) جون بانيس. أسس التعامل الأخلاقي للقرن الحادي والعشرين. ترجمة أحمد رمّو. دار علاء الدين. دمشق. 2002. ص73.

(25) طه عبد الرحمن. سؤال الأخلاق. مساهمة في النقد الأخلاقي للحداثة الغربية. المركز الثقافي العربي. بيروت. الرباط. ط1 2001. ص13 . 14.

(26) N.Berdyaev: The Russian Revolution, the Uni, of Michigan press, 1961 pp. 11-12.

(27) طه عبد الرحمن. سؤال الأخلاق. مصدر سبق ذكره. ص145.

(28) محمود حيدر. في أحوال ما بعد الحداثة. العقلانية الغربية لم تعد ذات أثر. "مجلة فكر" العدد 78 . 79، تموز. كانون ثاني 2002.

(29) المصدر نفسه.

(30) جان فرانسوا ليونار. الوضع ما بعد الحداثي. دار شرقيات للنشر. القاهرة. ترجمة أحمد حسان. ص109.

(31) مطاع صفدي. مصدر سبقت الإشارة إليه.

(32) هربرت ماركوز. الإنسان ذو البعد الواحد. راجع مقدمة جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت. ص12 . 13 . 65.



صــدر

عن منشــورات اتــحاد الكــتّاب العرب

خطاب الطبع والصفة

دراسة..مصطفى درواش

في
"جينالوجيا" النص الإيحائي

د.وفيق سليطين- سورية

1. تأطير:

يتخذ هذا البحث من إحدى قصائد البارودي مثلاً للدرس الموجه بقصد الكشف عن مقومات البعث والإحياء في شعره، وذلك بتحري ضروب التواشج وأشكال التوظيف والتعالق، التي يقيمها النص الحاضر مع النص التراثي، فيحيل عليه، ويجلوه، ويشكل حضوراً نوعياً جديداً له في واقع مغاير، يتيح له مجالاً للعمل والتأثير، فينطق به ومن خلاله، ويفتحه على مباشرة الفعل، وفق المرتسمات التي تنهض بها إعادة التشكيل، واستراتيجيات الاستدعاء والإحلال، التي يعيد بها النص الجديد تأهيل سلفه وتفعيل ذاته عبر الاشتباك به.

ويكون ذلك ههنا بقراءة قصيدة البارودي التي مطلعها(1):

هل من طبيبٍ لداءِ الحبّ أو راقي

يشفي عليلاً أخا حزن وإيراقِ

وفي ضوء نصين من الشعر الجاهلي: أولهما لتأبط شراً، والثاني للممزق العبدي وفق رواية المفضل الضبي.(2).

وننتهي من ذلك إلى استجلاء طرائق حضور النصّ القديم في النص الجديد على مستويي المعجم والتركيب، وإلى استخلاص أهم النتائج المترتبة على ذلك، في ضوء الكشف عن موجهات التناصّ وغاياته الأساسية.

2. في نظرية النص: النص والتناص

لقد ترسخ النظر، تقليدياً، إلى النصّ من حيث هو السطح الظاهري للأثر الأدبي، وجرى التعامل معه، على هذا الأساس، بوصفه نسيجاً من الكلمات المتشابكة والمنظمة تنظيماً يتأدى عنه القول بوجود معنى واحد له، على قدر كبير من الثبات والتمكن.

وهذا السطح مرتبط بالكتابة التي تؤمّن له الحكاية وتصونه من النقص والاخترام على خلاف الكلام، بل إنها، فوق ذلك، تضفي عليه

الشرعية إذ تشمله بطابعها المؤسسي، ومن هنا كان النص مقدّما بارتباطه التاريخي بعالم المؤسسة كالقانون والدين والأدب(3) وإذا كان النص، من حيث هو دليل "Signe"، ينقسم إلى دال ومدلول، فإن الدليل بمعناه التقليدي هو وحدة منغلقة على ذاتها، وهذا الانغلاق يكبح المعنى ويكفّه عن التعدد، وينتهي إلى حصر الدال بمدلوله الواحد في وحدة الدليل، وهو تصوّر مؤسسي وتقليدي، يتصل . كما يرى رولان بارت . بوهم الحقيقة(4).

على أية حال، فإن هذا التحديد الكلاسيكي للنص سيراجع، وستتغير وجهة النظر تجاهه مع الانطلاقة التي نهضت بها جوليا كريستيفا مستثمرة الإرث الباختيني في بناء "سيميولوجيا النص" التي تعارض بها سيميولوجيا التواصل، وتجعل من النص "إنتاجية" تهدم لغة التواصل والتمثيل، ومسرحاً للإنتاج يعيد توزيع اللغة في عملية من الهدم والبناء، بحيث يغدو النص فضاءً تناصياً، تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، والتي يبطل كل أحد منها مفعول الآخر . ومفهوم الإنتاجية هذا، يستدعي عندها مفهوم "التدليل" الذي تجبه به مصطلح "الدلالة" لأن هذا الأخير ينتمي إلى مستوى التواصل، والتمثيل، والواقع، بينما يرقى "التدليل" على مستوى الممارسة الدالة، والإنتاجية، والتناص، وبموجب ذلك يكون النص تلاقياً بين نصوص، ويتعين أن كل نص هو "امتصاص وتحويل للنص آخر"(5).

والحال أن مفهوم "التحايل" . كما يرى جيرار جنيت . هو العملية التي تنتج عنها ظاهرة التعالق النصي، في مستواه البسيط أو المعقد، وهو كل علاقة جامعة لنص لاحق بنص سابق، بحيث إن النص اللاحق لا يتحدث عن النص السابق، بل ينتج عنه بواسطة التحويل دون أن يذكره أو يصرح به(6). وعلى هذا الأساس يقرر "الغذامي" أن النصوص "تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية، فهي تحمل "جينات" أسلافها، كما أنها تتمخض عن بذور لأجيال نصوصية تتولد عنها"(7)، وفي ضوء ذلك سنحاول اختبار نص البارودي الذي تم إنتاجه . من منظور هذا التناول . في إطار بنية نصية سابقة، تفاعل معها على نحو أو آخر، وتعين هو، نصياً، بتعالقه معها واشتباكه بها.

3. البنية النصية في النص الجديد:

تخيرنا، لهذه الغاية، واحدة من قصائد البارودي أنشأها وهو في منفاه بسرنديب، ورأينا أن نقرأها في تعالقها مع بنية نصية كبرى، تمتح منها وتحيل عليها، هي البنية النصية للشعر القديم (الجاهلي)، وقد مثلنا لها بنموذجين منها لبحث ضروب تداخل نص البارودي وتفاعله معهما كممثلين لها، ولرصد أشكال التفاعل وطرائق حضورها واشتغالها داخل النص،

—— ،، ——

وسنعمد . توخياً . لتحقيق هذه المقاصد . إلى إنشاء جدولة تزامنية للنصوص الثلاثة على مستويات مختلفة، نبدؤها باختبار النصوص على مستوى التشكل المعجمي.

—— ،، ——

3 -1. المستوى المعجمي: سجلات اللغة

يفيدنا التصنيف طبقاً للمعجم في الوقوف على المادة الأولية التي يتشكل منها النص، وإذا كان هذا الأخير لا يستخدم إلا جزءاً محدوداً من الثروة اللغوية يبني به نظامه الخاص، تبين أن هذا الاستخدام محكوم بمبدأ الاختيار، الذي هو حركة ضرورية لبناء الوحدات اللغوية المنتخبة على محور التوزيع، ولا شك في أن اختيار عناصر دون غيرها من الكتلة اللفظية المتاحة هو

فعل دالّ على هذا المنحى، ويحتاج إلى قدر من التأمل، بالنظر لما يمكن أن ينطوي عليه من توجيه محتمل. وعلى الرغم من عدم كفاية هذا المستوى بذاته، فإن التبصر فيه يفضي إلى إحراز معرفة ما بعالم النص . وإن يكن ذلك على مستوى الذرّي . ويؤهل لاستخلاص نتائج جزئية محتملة، يمكن توظيفها لاحقاً . كلاً أو بعضاً . في إنجاز حدث القراءة.

وسنشير، فيما يلي، إلى تقاطع النص الجديد مع النصين القديمين في الألفاظ التي تزكّي انتماءه إلى معجم النصوص التراثية، التي يشترك معها في سجلاتها اللفظية المتمايزة تمايز حقولها الموضوعية، من خلال الجدول التالي:

	سجلات اللغة	البارودي	تأبط شراً	الممزق العبدي
1	ألفاظ الألم والمكابدة	الراقي، الإيراق، الإحراق، البين، الاعتدال، الشوق	الإيراق، الأهوال، التحرق، الصرم، الأين، الشوق	الواقي، الراقي، الموت، المصائب "بنات الدهر"
2	المصاحبات الظرفية	الليل، القنّة، الثريا الداجية	الليل (السرى، الطروق) القلّة، القنّة، الأدهم، الغساق	الضريح
3	ألفاظ الخصب والنماء	الأعذاق، الدفاق، الأعلاق، الرقراق	النائل، الغيداق، الأعلاق	.
4	ألفاظ القدر والحتمية	الزمن (الليالي)، القدر، القضاء، الدهر	سطوة الدهر "الفناء والزوال"	الدهر، الموت
5	مبالغة اسم الفاعل	برّاق، دفّاق، سُبّاق، خلاّق، مقلاق	طرّاق، برّاق، خفّاق، سبّاق، غسّاق، نفّاق، محراق	.
6	صيغة الجمع	أعذاق، أطواق، أعراق، أعلاق، آماق	أحذاق، أوراق، أرفاق، أرباق، أعلاق	أخلاق، أطباق، أفواق

من خلال الحقول اللفظية المبينة، يلاحظ أن نص البارودي يؤمن انتسابه إلى المعجم التراثي، فهو يشترك لفظياً مع نص تأبط شراً بنسبة كبيرة، ومع نص الممزق العبدي بنسبة أقل من الأولى، ويجري ذلك على نحو يشي بقدر من التوازن والتكافؤ، بالنظر إلى التفاوت العددي بين النصوص الثلاثة: نص البارودي (30) ثلاثون بيتاً، ونص تأبط شراً(26) ستة وعشرون بيتاً، ونص الممزق(6) ستة أبيات.

ومن شأن هذا الفرز على أساس المعجم أن يميز . وأن يعقد الصلة أيضاً . بين هويات النصوص، وهو ما يتبدى هنا من خلال اعتماد الطابع القاموسي ذي الألفاظ القديمة المتصلة بتجارب الماضي الذاتي زمنياً وفنياً.

من الواضح أن النص الجديد يعلن، ههنا، عن انتسابه إلى مدونة شعرية مرجعية انطلاقاً من العناية بـ"الدال" والتركيز عليه، فاللغة فيه تلفت إلى نفسها من جهة اختيار مفرداتها ذات الحضور المتواتر في نصوص الشعر القديم، وهذا الاختيار هو في الوقت نفسه، إعراض عن البدائل المتحققة في حياة اللغة، أو في زمن تداولها الذي ينتمي إليه النص الجديد، ومعنى ذلك أن النص المشار إليه يستوي قيامه هنا، تأريخاً وموضوعاً وحدثاً، بدلالة إشاراته المصاحبة وقرائنه المقالية والمقامية، ولكنه، من الجهة الأخرى، ينتج هناك

ضمن بنية نصية منتجة ومستقرة ومتجذرة في اللغة والوجدان، ليس المعجم إلا مظهراً أولاً من مظاهر انبعاثها الحادث.

هكذا نجد، من خلال الجدول السابق، أن الاستخدام المتكرر لبعض الألفاظ، بين نص وآخر، يكاد يبلغ بهما درجة من التوازن أو التعادل، كما هو في مثال: الإيراق، الراقي، القلة/القُنّة، الأعلاق.. إلخ، وهو ما يتسع ويتضح أكثر في الحقلين الخامس والسادس، المشيرين إلى درجة عليا من تطابق الاستخدام بين البارودي وتأبط شراً لكل من صيغتي المبالغة والجمع.

إن تردد هذه المفردات، أو سواها، بلوازمها ومقتضياتها ومتعلقاتها في النص الواحد أو في النصوص المتشاركة، هو تردد يبعث على تحقيق التناسب والانسجام داخل النص المفرد، ويضمن اطرادهما عبر النصوص المترادفة في انتمائها إلى محيط مشترك تتداخل فيه وتتناتج، وسنمثل لذلك بما يلي:

. في تردد ألفاظ الحلكة والمعاناة الليلية نقف على مفردات: الليل، الثريا، الإدلاج، الطروق، السُّرى، الأدهم، الغساق، وذلك عند البارودي وتأبط شراً مما يقتضي الأرق والحرقة والهم والأين إلخ، ويقابل هذه المفردات عند الممزّق العبدي بدائل تنطوي على الدلالة نفسها، من مثل الطي والإدراج والضريح.

— " —

. وفي ألفاظ القدر القاهر تتردد في النصوص الثلاثة مفردات: الدهر، الليالي، القدر، الموت، مع ما يترتب عليها من الانقياد والتسليم والمرارة.

— " —

وبفعل هذا التوزيع المتجانس، بما يوجبه من ترابطات السياق الخاص، تأتلف النصوص وتتقارب، وتتبعث الدوائر اللفظية للواحد منها في الآخر، وإن اختلفت دواعي توظيف المعجم على المستوى النصي الشامل.

3-2. المستوى التركيبي:

يبدو أن هذا المستوى الخاص بفحص التراكيب النصية، هو تطوير للمستوى السابق ومجاوزة له، بتعقب دور المعجم في تركيب الجمل وتأسيس المعنى. والتركيب، من حيث هو نظام في البناء، يعلو على المعجم بالمعنى الذي وقفنا عليه، ذلك أنه يجوز الوحدات اللغوية في إفرادها وانفصالها وذريتها، إلى كونه وحدة تضامها ونظام انتساجها على نحو مخصوص، وسنشير، من خلال الجدول التالي، إلى عدد من التراكيب التي تلتقي، عبر توزعها في النصوص الثلاثة، على قاعدة الاشتراك والتماثل والمطابقة، لأن التركيز عليها، دون غيرها، يتأتى من كونها أبلغ أثراً في كشف النص وتنسيبه وإظهار هويته:

رقم البيت	البارودي	البيت	تأبط شراً	البيت	الممزق العبدي
1	هل من طبيب لداء الحب أوراقي	1	يا عيد مالك من شوق وإيراق	1	هل للفتى من بنات الدهر من واقِ
3	حزن براني وأشواق رعت كبدي يا ويح نفسي من حزن وأشواق	9	ولا أقول إذا ما خلة صرمت يا ويح نفسي من شوق وإشفاق		.
6	في قنّة عزّ مرقاها على الراقي	16	وقلّة كسنان الرمح بارزة		.
14	في ثوب إملاق	21	من ثوب صدق		.
19	نفسي فداؤك من ساقٍ على ساق	2	نفسي فداؤك من سارٍ على ساق		.

رقم البيت	البارودي	البيت	تأبط شراً	البيت	الممزق العبدي
21	في فتية لطريق الخير سُبّاق	10	على بصيرٍ بكسب الحمد سبّاق	4	وأرسلوا فتية من خيرهم حسباً
23	يكاد يشمل أحشائي بإحراق	20	حرّق باللوم جلدي أي تحراق		.
24	والمرء طوع الليالي في تصرفها لا يملك الأمر من نجح وإخفاق	22	وهل متاع وإن أبقيته باق	5	فإنما مالنا للوارث الباقي
25	.. إذا ضنّت برقراق	3	إذا (خلّة) ضنّت بنائلها		.
27	والمولى هو الواقي		.	1	هل للفتى من بنات الدهر من واق
28	وهوّن الخطب عندي أنني رجل لاق من الدهر ما كل امرئ لاق	25	سدّد خلالك..... حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق	5	هوّن عليك ولا تولع بإشفاق فإنما ما لنا للوارث الباقي

من الملاحظ أن عزل بعض التراكيب لتسليط الضوء عليها، من خلال مواجهة النصوص بعضها ببعض، هو إجراء يتوخى الكشف عن الصلات التي تنعقد، على هذا المستوى، بين أنحاء التراكيب في النصوص الثلاثة، اعتماداً على الجمع التزامني الذي يحقق قيامها معاً في لحظة واحدة، تسهّل معاينة المورثات الصيغية التي تشدّ أواصر النص الإحيائي إلى سلفيه المستحضرين في تمثيلهما لبيئة نصية محددة، ويقدّم التصنيف الجدولي شواهده المتخيرة من النصوص، استناداً إلى درجات المشابهة أو المماثلة المتحققة بينها في الشكل أو في المضمون أو في كليهما معاً، ولبيان ذلك يمكن أن نتوقف عند بعض الأمثلة الدالة المنصوص عليها في الجدول السابق.

أ . في المطلع، نلاحظ قدراً من توافر العناصر المتكررة، على نحو يفضي إلى تناسخ الصيغة الافتتاحية، أو إلى انبعاثها المتماثل تقريباً بين نص وآخر وفق الآتي:

1 البارودي : هل من طبيب لداء الحب أو راقي

2 الممزّق العبدي : هل للفتى من بنات الدهر من واقِ

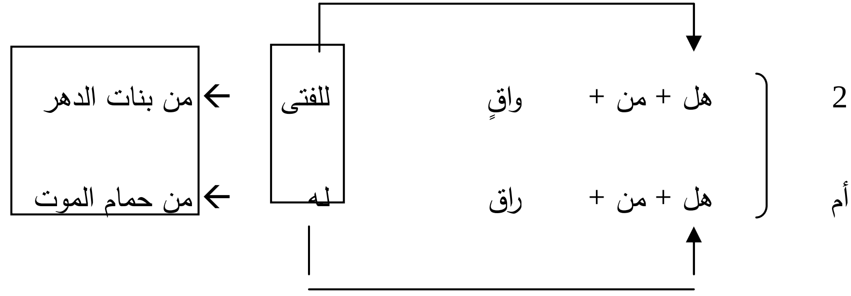
أم هل له من حمام الموت من راقِ

3 تأبط شراً : يا عيد مالك من شوق وإيراقِ

يتحد المطلع عند كل من البارودي والممزّق العبدي في صيغة تركيبية موحدة، حتى ليوشك أن ينطبق أحدهما على الآخر تمام الانطباق في الأنموذج العلائقي المكّون من:

حرف الاستفهام + حرف الجر الزائد + الاسم المخصوص بالاستفهام (المجرور اللفظي) + شبه الجملة

1 هل + من + طبيب + لداء الحب
أو هل + من + راقٍ + له



مع ملاحظة زيادة المبنى في (2)، وتقديم الاسم "الذات" المخصوص بالوقاية والحماية في "شبه الجملة" نجد أن تركيب المطلع عند الممزّق العبدي ينطوي على استطالة هي زيادة لفظية ومعنوية في آن، كما أنه يعمد إلى انتهاك نظام الجملة الأساسي بتقديمه المعمول على العامل، وهو ما يرشحه إلى دائرة تداولية تنعقد على الوظيفة الشعرية لانتهاك السنن وخرق الاستقرار القاعدي لنظام الجملة، وذلك مما لا نقع عليه في المطلع الافتتاحي (1) للبارودي. ويتأتى الفارق، سياقياً، من أن الثاني (2) يندرج في إطار موقف وجودي، قوامه القلق على المصير في مواجهة عوامل الموت والفناء، ومن هنا كان أشد توتراً وانقباضاً بحيث يستدعي التعبير عن شحنة إضافية، قياساً إلى الأول (1) الذي يصدر عن موقف الغربة بما توجبه من دواعي الشوق والتعلق، ويترتب على ذلك أن مطلع البارودي هذا، ينبثق من إطار سلفه التراثي (2) ، ويتعين على أساسه بشيء من الحصر والتضييق ومجانبة العدول عن نظامية التركيب اللغوي.

وبالعودة إلى المطلع في نص تأبط شراً، نلاحظ استقرار البنية التركيبية الأصلية إلى حدّ كبير، مع تعويض طاقة النفي البلاغي في المطلعين السابقين بأسلوب النداء وصيغة التعجب بما يتولد عنهما من محتوى انفعالي يزيد في شحنة التعبير ويرفع درجة توتره، ومما تجدر الإشارة إليه، من منطلق التحليل المتبع هنا، أن تراكم مقومات معنوية مشتركة بين التراكيب النصية يفضي إلى تشاكلها في المعنى، كما في مثال علاقة مطلع تأبط شراً بالمطلعين الآخرين، من حيث توافر المقومات المعنوية الجامعة في دلالتها على الزيادة والشدة واتقاد حرارة المعاناة، وبمثل ذلك فإن تراكم المقولات النحوية، على نحو أو آخر، في عينات تركيبية يفضي إلى تشاكل المبنى، كما في مثال العلاقة بين مطلعي الممزق العبدي والبارودي، وكلما توافر حضور عناصر من جانبي التراكم هذين كان تشاكل المبنى والمعنى متحققاً على مقدار ذلك الحضور ودرجة نشاطه.

وعلى غرار ما تقدم هنا، يمكن اختبار باقي الشرائح التي ينطوي عليها الجدول، ويقابل بعضها ببعض. فمن أمثلة تشاكل المبنى بين البارودي وتأبط شراً ما يصل إلى درجة التطابق بين أطراف النسيج على أرضية موحدة من تراكم المقولات واتساقها.

1	البارودي (البيت الثالث):	يا ويح	نفسي	من	حزن	وأشواق

	تأبط شراً (البيت التاسع):	يا ويح	نفسي	من	شوقِ	وإشفاق	
2	الباروي (التاسع عشر)	نفسي	فداؤك	من	ساقِ	على	ساق
	تأبط شراً (البيت الثاني):	نفسي	فداؤك	من	سار	على	ساق

3	البارودي (الحادي والعشرون)	في فتيةٍ	طريق الخير	سُبّاق
	تأبط شراً (البيت العاشر):	على بصير	بكسب الحمد	سَبّاق

والملاحظ في هذه الأمثلة سيادة التطابق التام بين أجزاء التركيبين المتقابلين في كل قسم، ما خلا بعض الأماكن القليلة التي يكون فيها التطابق جزئياً، يقتصر على التطابق بالصيغة الصرفية كما هو بين: "حزن (و) شوق" في(1)، وبين "ساقٍ (و) سارٍ" في (2)، أو يقتصر على تعينات الوظيفة النحوية الماثلة في شبه الجملة كما هي في الحقلين الأول والثاني من (3).

وبخصوص تشاكل المعنى في التركيب بين البارودي وتأبط شراً، نكتفي بالوقوف عند شاهد من أمثلته هو الآتي:

البارودي (السادس) في قُنّة عزّ مرقاها على الراقي

تأبط شراً (السادس عشر): وقُلّة كسنان الرمح بارزة

ومن خلال تأمل هذين التركيبين يتضح لنا أن هناك مقولات معنوية مشتركة تتراكم في كل منهما بحيث يؤدي إلى إقرار التشاكل المعنوي بينهما، والتراكم المشار إليه هنا يكمن تبينه، على نحو خاص، اعتماداً على التحليل بالمقومات(8).

قُنّة= مكان + شاهق + ناتئ + مدبب الرأس

قُلّة= مكان + شاهق + ناتئ + مدبب الرأس

سنان الرمح= أداة فتك + معدن + حاد + ناتئ + مدبب الرأس

بهذا التحليل الذي يرجع الشيء (الموضوع) إلى ما يتقوم به، ينجلي اشتراك الأطراف الممثلة هنا بالمقومات المتراكمة على نحو متفاوت، يصل إلى درجة التطابق التام بين "قنّة" و"قلّة"، ويبقى في حدوده النسبية بينهما وبين سنان الرمح، حيث يقتصر الاشتراك على المقومات التي تمثل وجه الشبه.

على الرغم من توافر ضربي التشاكل، كما تبين الأمثلة، فإن نظرة فاحصة لجدول التراكيب كافية لإبراز التشاكل المعزز على مستوى المبنى بين البارودي وتأبط شراً، لإبراز تحقق تشاكل الأول، في المقابل، على مستوى المعنى مع الممزق العبدي. ونتيجة اجتماع الجانبين معاً يتقرر أن نص البارودي يحفل بتراكم مزدوج لمقومات التعبير والمضمون، أو للمبنى والمعنى، وبهذا فهو يضاعف من مشاركته للنصين الآخرين، ويحقق درجة عالية من الانسجام معهما، ومعنى ذلك أنه يحمل في ذاته براهين انتسابه إلى البنية النصية التي يمثلانها.

3 - 3. المستوى العاملي:

يختص هذا المستوى بتحليل البنية العاملية للكشف عن مدى اشتراك النصوص برنامجياً في توزيع الوظائف والأدوار والعوامل النصية، ولبيان مدى التقائها على أساس القواعد المجردة التي تحكم تركيب البنية. وإذا كان هذا التناول ينطلق من النموذج الذي طوره "غريماس" في سعيه

لإقامة علم الدلالة البنيوية(9)، فإننا سنتعامل معه هنا بشيء من الاختزال، نظن أنه يفي بهدف التوظيف في هذا المحل، وإن كان لا يفي بحق النموذج الأصلي في التحليل، ولذلك سنكتفي بالاستفادة منه في هذا التطبيق وفق المخطط التالي:

النص	الباعث	الغاية	العامل المساعد	العامل الضد/المعارض
البارودي	الشوق والحنين والتعلق "معاناة النفي والغربة"	الوصال والتحقق بالوطن ومجتمع الألفة	. بريد الصبا . الطائر "الحمام"	الدهر القدر الليالي
تأبط شراً	الشوق والأرق الرغبة	تحقيق الذات والانعتاق من إسار المجتمع	"المماثل" = الصعلوك المقدام، الشجاع، الكريم	. العاذل الخذول . الخل المقتر القاطع . "بجيلة" . الزمان/الدهر
الممزق	ترقب الموت وقلق المصير	إشباع غريزة البقاء الرغبة في الحياة	.	الدهر القدر الموت

انطلاقاً من تخطيط الحقول السابقة، يلاحظ أن قدراً كبيراً من الاشتراك يسود النصوص الثلاثة على مستوى البنية الدلالية التي يضيئها التحليل بالنموذج العاملي، وهو ما يتبدى، خاصة، في إطار علاقة الرغبة التي تصل بين الذات وموضوعها، وفي إطار العلاقة الصراعية التي تتواجه داخلها القوى الفاعلية المتعارضة أو العوامل المتضادة. لنأخذ، مثلاً: الحقل الخاص بالعامل الضد الذي يضطلع بوظيفة الإعاقة، فيعترض سبيل الإنجاز، ويقاوم تحقيق الرغبة. إننا . عبر تتبعه بين النصوص . نجد أنها تلتقي على نموذجه الفاعلي ممثلاً بـ" الدهر، والقدر، والليالي" وبالأدوار التي تنتسب فاعليتها إلى هذا المجال.

من جهة أخرى، يمكن أن نتقرى بعض أوجه التباين التي تتخلل المحيط التماثلي، بردها إلى اختلاف الموضوعات المفضي إلى اختلاف الرؤى الموصولة بها، فأمام حتمية الموت التي تتربص بالوجود وتضع حداً له، تنتفي إمكانية العامل المساعد ويتعطل وجوده عند الممزق العبدي، بينما يحضر عند تأبط شراً بصيغة المماثل من داخل قيم الخروج الخاصة بالهامش الصعلوكي، أما عند البارودي، فإن هذا العامل يتعين من خلال الإطار الخاص بوضعية المنفى والغربة القسرية. ومن هنا كان ينتمي إلى المجال الطبيعي القادر، بطلاقته، على اختراق جدران المنع الاجتماعي. ولا شك أن تعيينه، وظيفياً، من خلال "موتيف" النسيم، نسيم الصبا، و"موتيف" الحمام، هو استخدام نسقي متواتر، ينتمي إلى تقاليد راسخة وبعيدة الغور في أعماق مدونة الشعر العربي القديم.

إن تركيب هذه الوظائف . كما يبدو في تقاطع عدد من الأدوار، ومن أشكال تمثيل العامل . يشير إلى توسيع جوانب المشاركة، وإلى تعميقها عمودياً بين نص وآخر من النصوص المعتمدة هنا، مما يعني أن نص البارودي يتكشف عن كيفيات أخرى من ضروب الاستخدام والتوظيف،

يؤالف بها النص الشعري القديم، ويبني نفسه على غراره، معجماً وتركيباً ونظاماً، وفي متسع هذه الرقعة التشاركية، التي يحوز فيها النص القديم قوة الحضور المرجعي، ينطبع اللاحق بطابع السابق، ويتنزل منازله، ويمتلك من خصوصياته ما يضاعف به من وشائج القربى والنسب، التي تنتهي إلى إقرار تجنيسه معه، بحيث يغدو محلاً لحضوره، وهيئة جديدة له.

4. مفارقات النص الإحيائي:

إذا كان النص يتشكل في سياق علاقته ببنية نصية أخرى سابقة عليه، يتفاعل معها، وينتجها من جديد، فيما هو ينتج نفسه من خلالها، بمحاورتها أو بمعارضتها وخرقها وتحويلها، فإن النص الإحيائي يتعين بمحاكاته لها، وذلك ما ينتهي به إلى تثبيت البنية القديمة وتأكيدها. وفي ضوء الفاعلية التناصية المولدة، كان يمكن للباحث . استناداً إلى ثنائية اللغة والكلام عند "سوسير" . أن يرى النصوص المتشكلة من قبل، من حيث هي بمنزلة اللغة، وأن يرى النص الجديد، الذي يتشكل من استثمارها وإعادة توزيعها، من حيث هو بمنزلة الكلام فيما يمارسه على اللغة من تحويل. لكننا، مع النص الإحيائي، نغدو إزاء لغة تصون لغة المرجع، التي تتخذ منها موضوعاً للمحاكاة، وأفقاً للبناء والتحقق.

ولعل في ضروب الاختبار، التي أجريناها على مثال البارودي، ما يشير إلى ترحيل البنية الاجتماعية في تجلياتها النصية إلى واقع اجتماعي لغوي آخر، تنطق بلسانه، وتستثمر بلاغته، وتجري على قواعده في التمثيل. وكأن نص الإحياء البارودي يعوض واقع التفكك والانهيار، فنياً، بالانتساب إلى واقع اجتماعي لغوي سابق خاص بماضي الذات، وموصول، إبداعياً، بمنابع القوة والجزالة اللفظية وفخامة البناء، وكأن تعثر إمكانات النهوض وقصور الأدوات عن إحداث التغيير في الواقع، قاد إلى انبعاث ذلك على مستوى اللغة، لغة الإحياء التي تصدّر النص التراثي لتحاكيه وتعتصم به.

ولقد رأينا . عبر التصنيفات الجدولية . مراكمة واسعة لمقومات اشتراك نص البارودي مع سلفه القديم، وهو ما يترتب عليه، ضرورة، أن النص القديم هو الذي ينطق عبر التشكل الجديد، ذلك أن هذا الأخير يقصِّر عن النهوض بالإنتاج والتحويل، فيكتفي بالانتساب إلى ماضيه النوعي، الذي يتغيّا استعادته أفقاً للمستقبل.

***

إحالات:

(1) البارودي: ديوان البارودي، دار العودة . بيروت 1992، ص 370 وما بعدها.

(2) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط 1993/8.

(3) عمر أوغان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، 1992، ص 45.

(4) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001. ص 22.

(5) النص والسلطة، مرجع سابق، ص 52 وما بعدها.

(6) المرجع السابق ص 69، 67.

(7) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي بجدة 1992، ص 113.

(8) ينظـر محمـد مفتـاح: تحليـل الخطـاب الشـعري (اسـتراتيجية التنـاص)، المركـز الثقـافي العربـي ببيـروت، الـدار البيضـاء، ط 3 . 1992، ص 20.

(9) ينظر: . بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفـي، مراجعـة أمينـة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة . باريس 1992، ص 179 وما بعدها.

. رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، باريس 1991 ص 103.

ثبت بالنصوص التي تناولها البحث

نص البارودي:

1 . هل مـن طبيـب لـداء الحبّ أو راقـي
يشـــفي علـــيلاً أخـــا حـــزن وإيـــراقِ
2 . قد كـان أبقـى الهوى من مهجتـي رمقاً
حتـى جـرى البـين فاسـتولى علـى البـاقي
3 . حـزن برانـي وأشـواق رعـت كبـدي
يـــا ويـــح نفســـي مـــن حـــزن وأشـــواقِ
4 . أكلـف الـنفس صـبراً وهـي جازعـةٌ
والصـبر فـي الحـب أعيـا كـل مشـتاقِ
5 . لا فـي "سـرنديب" لـي خـل ألـوذ بـه
ولا أنـــيس ســـوى همـــي وإطراقـــي
6 . أبيـت أرعـى نجـوم الليـل مرتفقـاً
فـــي قنـــة عـــز مرقاهـــا علـــى الراقـــي
7 . تقلـدت مـن جمـان الشـهب منطقـة
معقـــودة بوشـــاح غيـــر مقـــلاقِ
8 . كـأن نجـم الثريـا وهـو مضـطربٌ
دون الهـــلال ســـراج لاح فـــي طـــاقِ
9 . يـا "روضـة النيـل" لامسـتك بائقـة
ولا عـــدتك ســـماء ذات أغـــداقِ
10 . ولا برحـت مـن الأوراق فـي حلـلٍ
مـــن ســـندسٍ عبقـــري الوشـــي بـــراقِ
11 . يـا حبـذا نسـم مـن جوهـا عبـقٌ
يســـري علـــى جـــدول بالمـــاء دفـــاقِ
12 . بـل حبـذا دوحـة تـدعو الهـديل بهـا
عنـــد الصـــباح قمـــاريٌّ بـــأطواقِ
13 . مرعـى جيادي ومـأوى جيرتـي وحمـى
قـــومي ومنبـــت آدابـــي وأعراقـــي
14 . أصـبو إليهـا علـى بعـد ويعجبنـي
إنـــي أعـــيش بهـــا فـــي ثـــوب إمـــلاقِ
15 . وكيـف أنسـى ديـاراً قـد تركـت بهـا
أهـــلاً كرامـــاً لهـــم ودي وإشـــفاقي؟
16 . إذا تـذكرت أيامـاً بهـم سـلفت
تحـــدرت بغـــروب الـــدمع آمـــاقي
17 . فيـا بريـد الصـبا بلـغ ذوي رحمـي
إنـــي مقـــيم علـــى عهـــدي وميثـــاقي
18 . وإن مـررت علـى "المقيـاس" فاهـد لـه
منـــي تحيـــة نفـــس ذات أعـــلاقِ

19 . وأنـت يـا طـائراً يبكـي علـى فـننٍ
نفســي فــداؤك مــن ســاقٍ علــى ســاقِ
20 . أذكرتنــي مـا مضــى والشـمل مجتمـع
"بمصـر" والحـرب لـم تـنهض علـى ساقِ
21 . أيـام أسـحب أذيـال الصـبا مرحـاً
فــي فتيــة لطريــق الخيــر ســباقِ
22 . فيـا لهـا ذكـرة شـب الغـرام بهـا
نــاراً ســرت بــين أردانــي وأطــواقي
23 . عصـر تـولى وأبقـى فـي الفـؤاد هـوىً
يكــاد يشــمل أحشــائي بــإحراقِ
24 . والمـرء طـوع الليـالي فـي تصـرفها
لا يملــك الأمــر مــن نجــح وإخفــاقِ
25 . علـيَّ شـيم الغـوادي كلمـا برقـت
ومـــا علـــيَّ إذا ضـــنت برقـــراقِ
26 . فـلا يعبنـي حسـود أن جـرى قـدر
فلــيس لــي غيــر مــا يقضـيه خلاقــي
27 . أسـلمت نفسـي لمـولى لا يخيـب لـه
راجٍ علــى الــدهر والمــولى هــو الــواقي
28 . وهَـوَّن الخطـب عنـدي أننـي رجـل
لاق مــن الــدهر مــا كــل امـرئ لاقــي
29 . يـا قلـب صـبراً جمـيلاً إنـه قـدرٌ
يجـري علــى المـرء مــن أسـر وإطــلاقِ
30 . لا بـد للضـيق بعـد اليأس مـن فـرجٍ
وكـــل داجيـــة يومـــاً لإشـــراقِ

نص تأبط شراً:

1 . يـا عيـد مالـك مـن شـوق وإبـراقِ
ومــرِّ طيــف علــى الأهــوال طــراقِ
2 . يسـري علـى الأيـن والحيات محتفيـاً
نفســي فــداؤك مــن ســارٍ علــى ســاقِ
3 . إنــي إذا خلــةٌ ضــنت بنائلهـا
وأمســكت بضــعيف الوصــل أحــذاقِ
4 . نجـوت منهـا نجـائي مـن بجيلـة إذ
ألقيــت ليلــة خبــت الــرهط أرواقــي
5 . ليلـة صـاحوا وأغـروا بـي سـراعهم
بــالعيكتين لــدى معــدى ابــن بــراقِ
6 . كأنمـا حثحثـوا حُصّـاً قوادمُـهُ
أو أمَّ خِشْــفٍ بــذي شَــثٍّ وطُبــاقِ
7 . لا شـيء أسـرع منـي لـيس ذا عُـذَرٍ
وذا جنـــاح بجنـــب الريـــد خفـــاقِ
8 . حتـى نجـوت ولمـا ينزعـوا سـلبي
بوالـــه مـــن قبـــيض الشـــد غيـــداقِ
9 . ولا أقـول إذا مـا خُلَّـةٌ صـرمت
يــا ويــح نفســيَ مــن شــوقٍ وإشــفاقِ

10 .لكنما عولي إن كنت ذا عول

علـى بصـير بكسب الحمد سباقِ

11 .سباق غايات مجد في عشيرته

مرجـع الصـوت هـداً بـين أرفـاقِ

12 . عاري الظنابيب ممتد نواشره

مدلاج أدهم واهي الماء غساقِ

13 . حمّال ألوية شهّاد أندية

قـوّال محكمـة جـوّاب آفـاقِ

14 .فذاك همي وغزوي أستغيث به

إذا استغثت بضافي الرأس نغاقِ

15 .كالحقف حدّأه النامون قلت له:

ذو ثَلّتـين وذو بَهْـمٍ وأربـاقِ

16 .وقُلّـةٍ كسنان الرمح بارزة

ضحيانة في شهور الصيف محراقِ

17 .بادرت قُنّتها صحبي وما كسلوا

حتـى نميـت إليهـا بعـد إشـراقِ

18 .لا شيء في ريدها إلا نعامتها

منهـا هـزيم ومنهـا قـائم بـاقِ

19 .بشـرثةٍ خَلَقٍ يوقى البنان بها

شـددت فيهـا سـريحاً بعـد إطـراقِ

20 .بل من لعذّالة خذّالة أشِبٍ

حَـرّق بـاللوم جلـدي أيَّ تحـراقِ

21 .يقول أهلكت مالاً لو قنعت به

مـن ثـوب صـدقٍ ومـن بـزّ وأعـلاقِ

22 . عاذلتي إن بعض اللوم معنفة

وهـل متـاع وإن أبقيتـه بـاقِ

23 . إني زعيم لئن لم تتركوا عذلي

أن يسـأل الحـي عنـي أهـل آفـاقِ

24 . أن يسأل القوم عني أهل معرفةٍ

فـلا يخبّـرهم عـن ثابـت لاقِ

25 . سدِّد خلالك من مال تجمعهُ

حتـى تلاقـي الـذي كـل امـرئ لاقِ

26 .لتقرعنَّ عليَّ السّنّ من ندمٍ

إذا تـذكرت يومـاً بعـض أخلاقـي

نص الممزّق العبدي

1 . هل للفتى من بنات الدهر من واقِ

أم هـل لـه مـن حمـام المـوت مـن راقِ

2 ـ قد رجَّلوني وما رُجِّلت من شعثٍ

وألبسـوني ثيابـاً غيـر أخـلاقِ

3 . ورفّعوني وقالوا: أيُّما رجلٍ

وأدرجـوني كـأني طـيُّ مخـراقِ

4 . وأرسلوا فتية من خيرهم حسباً

ليسـندوا فـي ضـريح التـرب أطبـاقي

5 . هوِّن عليك ولا تولع بإشفاقٍ

فإنمـا مـا لنـا للـوارث البـاقي

6 . كأني قد رماني الدهر عن عُرُضٍ

بنافـــــذات بـــــلا ريـــــشٍ وأفـــــواقِ

■■■

المونتـــاج الشـــعري
وأسلوب التقطيع الصوري

علي صليبي المرسومي- العراق

دأب الشاعر الحديث على تفعيل عناصر التشّكيل في قصيدته والصعود بها إلى أرقى مستويات التعبير، فكلما أحس بقصور ما في قدرتها على تمثيل تجربته وإيصالها، أو أنها بدأت تفقد بريقها الشعري، راح يسخّر جميع التقانات التي تستطيع النهوض بها، واستئناف ألقها الشعري وتفجرها التعبيري، سواء أكانت هذه التقانات نابعة من منطقة الشعر ذاتها أو مستعارة من حقول أدبية أو فنية أو جمالية أخرى، إذ إن "الشعر كعمل المخيلة، الشاعر يقتبس أريحيته من الفنون كافة ويسبغ روحه عليها"(1).

وكذلك اعتاد الشاعر المحدث الاتجاه إلى الإمكانات التشكيلية والجمالية للفنون الأخرى، رافعاً بذلك جميع الفواصل التي تفصل بينهما، والتفاعل معها وتوظيف كل ما هو متاح من عناصرها الفنية وما مناسب من تقاناتها لتصعيد مستوى شعرية القصيدة بما "ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانياً"(2)، ولكي يتخلص الشاعر من "أسر الغنائية المباشرة، وإثراء القصيدة بأساليب تستقيها من الفنون الأخرى"(3).

ومن الفنون التي اقترب الشعر منها كثيراً وأحدث بينه وبينها تفاعلاً وتبادلاً كبيراً، هي السينما، الفن السابع، الذي على الرغم من صغر عمره الفني، إلاّ أنه استطاع التأثير في جميع الفنون الأخرى.

إذ "هي الطفلة المدلّلة، إنتاج الفن والطباعة، آخر الفنون وأخطرها، سطت خلال تأريخها القصير الطويل، على الكثير من الإنجازات والممارسات في عالم الفنون التشكيلية والموسيقى والأدب"(4)، وقد حقّق ذلك التقارب الكبير بين السينما والأدب، نتائج باهرة من خلال التفاعل المتبادل بينهما، إذ إن "العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد، أشار العديد من المعلقين إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة"(5).

تحتوي السينما على مجموعة من الأساليب في عمل المادة السينمائية، ومن بين تلك الأساليب التي استطاع الشاعر الحديث استعارتها وتوظيفها

توظيفاً فاعلاً في قصيدته، هو أسلوب التقطيع الصوري . المونتاج .، إذ يعد من التقانات المهمة في السينما الحديثة، فهو "عصب اللغة السينمائية"(6)، وقد استطاع هذا الأسلوب اختصار الكثير من الصعوبات التي كانت تواجه السينما وتسعى إلى تذليلها، إذ "لولا هذه العملية لأصبح الفيلم السينمائي وصناعته عملية صعبة ومجهدة"(7).

فالمونتاج بالمعنى السينمائي هو "ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى، اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة"(8).

ويتم إيصال تلك اللقطات المفردة والمنفصلة إما عن طريق ("المزج" أو "المسح" أو "طبع اللقطات فوق بعضها" وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو أي تغير آخر)(9)، بحيث تأتي جميع هذه اللقطات "في السياق الطبيعي، ليطابق السرد العلمي أو التقطيع الفني، الذي صنعه المخرج مع المؤلف"(10)، ولكي تستطيع هذه اللقطات وعن طريق العملية المونتاجية أن تعطي "معنى خاصاً لم تكن تعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"(11).

من هنا نجد مدى أهمية المونتاج في العمل السينمائي، إذ إنه استطاع اختصار الكثير من الأحداث التي يمكن أن تؤثر على مجرى الفيلم، والبقاء على المشاهد الرئيسة التي تساعد على سير أحداث الفيلم، وهي الفكرة التي تلقّفها الشاعر الحديث إمعاناً في تركيز قصيدته وتكثيفها.

—— ،، ——

لقد وظف الشاعر تلك التقانة الفنية توظيفاً فاعلاً، إذ من خلالها وجد منفذاً تشكيلياً صالحاً للتعبير عن الواقع المضطرب الذي كان يعنيه، والذي ترك أثراً عميقاً في نفسه.

—— ،، ——

إذ يقدم لنا قصيدة ممنتجة، محتشدة بمجموعة من الصور المتباعدة، التي لا يمكن للمتلقي إيجاد أي رابط مباشر فيما بينها، ولكن عند متابعة سير أحداث القصيدة وتحولاتها التقانية، وبعد الانتقال من جزئها السطحي الظاهر إلى أعماقها ولتجميع تلك الصور المتباعدة، فإنه "يتسنى للمتلقي . بعد أن يستوعب هذه اللقطات في مجموعها . أن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها"(12)، حيث يجدها ذات مدلول فني ونفسي لتحقيق الأثر الفني المطلوب(13)، إذ هو "تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة"(14)، فضلاً عن كونهما وسيلة للتعبير "عن أحوال مضطربة معينة وإيقاعات وسرعات مدمرة"(15).

يقترب أسلوب المونتاج في سياقه التشكيلي والتقاني كثيراً من مفهوم القصيدة المركزّة، إذ إنّ المونتاج في العمل السينمائي يقوم أساساً على النقلات الأساسية في المادة السينمائية، والإيجاز الذي يعد "ضرورة مهمة من ضرورات تكثيف قوة الإيحاء التي تقوم عليها السينما بشكل عام"(16)، فضلاً عمّا "تمتاز به من اختزال وتكثيف وفتح الصورة على دلالة جديدة"(17).

ونظراً لما يمتاز به أسلوب المونتاج من مميزات، عملت القصيدة المركزّة على توظيف ذلك في بنائها، لأنه يلائم روح ذلك البناء، إذ يقدم لنا الشاعر من خلال قصيدته المركزة، مجموعة من الصور المتعددة والمتنوعة للتعبير عن موقف أو فكرة معينة، ولكن جميع هذه الصور "صور سريعة خاطفة لا مجال فيها للسرد"(18)، فضلاً عن استخدامه عين كاميراتية لتصوير ذلك الموقف، و"لتحقيق درجة عالية من التركيز الجمالي"(19)، ومن خلال تلك الصور المتعددة يستطيع المتلقي فهم التجربة التي يحاول الشاعر إيصالها إليه، والإحساس بها على نحو أكثر جمالية وفنية.

ومن هنا نجد أن . أسلوب المونتاج . يقترب على نحو أو آخر من القصيدة المركزّة، ذلك لأن التركيز هو الأساس التقاني والفني الذي يعمل عليه كلاهما.

سعى جيل الرّواد أولاً إلى توظيف تقانة المونتاج في قصائدهم بعدما استعاروا هذا الأسلوب من الشعر الغربي، بفعل تأثرهم بالشعراء الغربيين فضلاً عن كونه وسيلة فنية استخدمها الشاعر كملاذ لحل إشكالاته، والتعبير عن عمق التناقض الذي يحياه بين روحه التوّاقة للحرية والسعادة، ومصدّات الواقع المرير الذي لا ينتج سوى مصادر الإحباط والهزيمة.

فقد استخدمه من الشعراء الرواد بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وغيرهم استخداماً تتفاوت نجاحاته بين شاعر وآخر، لما له من قدرة تشكيلية عالية للتعبير عن المواضيع المعقدة والأحوال المضطربة.

وعلى الرغم من كون هؤلاء الشعراء هم أول من استخدم المونتاج، وربما كان يمثل ظاهرة بارزة في شعرهم، إلا أنهم لم يضعوا ملامح واضحة لهذا الأسلوب في قصائدهم، بل كان استخدامهم استخداماً أولياً لا يستثمر كلّ طاقاته برؤية جديدة تفاعل بين الأداة الشعرية والأداة السينمائية.

ــــ '' ــــ

إذ كان يمثل طريقاً بنائياً يضعوا فيه تجربتهم، مكتفين بحشد مجموعة الصور المتناقضة والمتباعدة في قصائدهم، للتعبير التشكيلي عن تجاربهم الشعرية، وكانوا يستخدمون (حروف العطف والتكرار) وسيلة رابطة بين تلك الصور المتعددة.

ــــ '' ــــ

وعلى الرغم من كون جيل الستينيات هو امتداد لجيل الرواد، فقد استطاعوا تطوير . أسلوب المونتاج . وتوظيفه توظيفاً فاعلاً في قصائدهم، إذ لم يكن استخدامهم للمونتاج استخداماً اعتباطياً، بل كان استخداماً قائماً على أسس معينة يتفاعل فيها الوعي التقاني الشعري مع الوعي التقاني السينمائي، وتفرضه التجربة التي يحاول الشاعر من خلالها بناء قصيدته، ولا سيّما في (القصيدة المركزة)، حيث يتجلى استخدام هذا الأسلوب على أفضل ما يكون، كما سيتضح ذلك من معاينتنا للنصوص الشعرية الستينية.

ومن الشعراء الذين استطاعوا توظيف المونتاج توظيفاً فنياً فاعلاً في قصائدهم بما يناسب بناء القصيدة وتجربتها، الشاعر سامي مهدي، إذ اتخذ من المونتاج وأساليبه المتعددة وسيلة لبناء بعض قصائده، كما في قصيدة (الإسراء):

إلى قدس الذات أسريت أحمل عشقي،
وعلقت مشكاتها فوق صدري...
فما أغزَرَه!
لقد كنت نهراً... وقد كان شوقي،
هو الجوع والزاد، والذنب والمغفرة!
وكنت أمدّ الخطى في فجاج السماء!
وأستر أسمال رقّي
وأحمل في مقلتي الضراعات إن لم تسعها يداي
وما كنت أقبل أن تدفع الريح عني خطاي،
لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي!(20)

القصيدة مكونة من ثلاث لقطات مونتاجية، وظف فيها الشاعر الموروث الديني عبر قصة إسراء الرسول (ص) إلى القدس، فاللقطة المونتاجية الأولى هي (لقطة حاضرة) يصور فيها الشاعر، عزمه في الإسراء إلى القدس وتحريرها من أيدي الغاصبين، يدفعه إلى ذلك الواجب الديني وعشقه الروحي إلى تلك الأرض المقدسة وغيرها من الدوافع

التي لم يصرح بها الشاعر، بل اكتفى بسطر من النقاط، دلالة على الكثير من الدوافع التي لا مجال لذكرها هنا، بدلالة وجود صيغة التعجب في نهاية اللقطة الأولى:

إلى قدس الذات أسريت أحمل عشقي،

وعلقت مشكاتها فوق صدري...

فما أغزره!

أما اللقطة الثانية فهي لقطة استرجاعية (Falsh back) يحاول الشاعر فيها، استخدام مخزون ذاكراتي حول تلك البقعة الشريفة، إذ نجده يذكرها في بداية المقطع واصفاً إياها بـ (النهر) وهي دلالة على الحياة، ثم يعقبها بفاصل من النقاط، دلالة على صفات أخرى لم يذكرها الشاعر، رغبة منه في تنشيط ذهن المتلقي في التأويل لتلك الصفات المحذوفة، ثم ينتقل وعلى نحو مركّز إلى بيان حالة شوق الشاعر، وهو الطرف المقابل لها، مستخدماً صفات متناقضة لبيان حالة العشق العنيفة التي يعيشها تجاهها (الجوع × الزاد) (الذنب × المغفرة) (أمدّ × أستر)، فجميع هذه الصفات هي صفات متناقضة تعكس حالة الشاعر المضطربة:

لقد كنت نهراً... وقد كان شوقي

هو الجوع والزاد، والذنب والمغفرة

وكنت أمدّ الخطى في فجاج السماء!

وأستر أسمالي

أما في اللقطة الثالثة فيحاول الشاعر العودة إلى الحاضر، وهذه اللقطة مكونة من ثلاث لقطات صغيرة، يصف من خلالها عزمه على مواصلة السير حتى الوصول إليها، والوقوف بوجه المصاعب وعدم قبوله بأيّة عروض يمكن أن تعيقه عن الوصول إلى تلك البقعة المقدسة، وذلك لأن فكرة الوصول هو هدف الشاعر الأخير.

وكانت اللقطة الأخيرة (لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي) هو الرابط بين اللقطتين السابقتين، لأنها تمثل البؤرة المركزية التي تجمع بين تلك اللقطات لكي تكوّن صورة مونتاجية كبيرة:

وأحمل في مقلتي الضراعات أن لم تسعها يداي

وما كنت أقبل أن تدفع الريح عني خطاي

لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي

قدم الشاعر سامي مهدي قصيدة مونتاجية مكونة من عدة لقطات ممنتجة على نحو معين، متخذاً من العنوان وسيلة ربط أخرى بين تلك اللقطات الثلاث، بدليل وجود كلمة (أسريت) في بداية اللقطة الأولى و(براقي) في بداية اللقطة الثالثة، وهي جميعاً تنتمي على نحو أو آخر إلى فضاء العنونة.

—— ،، ——

وفي قصيدة (العاشق) يتخذ الشاعر من البناء المحوري وسيلة لبناء قصيدته، إذ تتكون القصيدة من لقطتين مونتاجيتين، تحتوي كل واحدة منهما على عدّة لقطات، مكونة بدورها لقطة مونتاجية كبيرة:

ها هو الكون يُزهر

والأرض توقد نيرانها

والشجر

يستطيل وتكتظ أغصانه بالثمر

ها هو الكون يكبر

والعاشق المتعجل يُطلق من كفّه قمراً

ويباهل جيرانه بقمر(21)

اللقطة الأولى مكونة من عدّة لقطات مونتاجية، يصور فيها الشاعر نظرة العاشق للكون، من خلال التقاطه عدة صور مختلفة لذلك الكون، فاللقطة الأولى (ها هو الكون يزهر)

واللقطة الثانية (والأرض توقد نيرانها) أما اللقطة الثالثة (والشجر/ يستطيل وتكتظ أغصانه بالثمر)، فجميع هذه اللقطات تصور نظرة العاشق للكون، إذ ينظر إليه نظرة متفائلة ومنفتحة وكأن الربيع يغطي الأرض، وإنها تعيش بداية كرنفال من الفرح، (يزهر، توقد نيرانها، تكتظ أغصانه بالثمر)، إذ تدلّ هذه الصفات على الحياة الجديدة والانفتاح، التي جاءت ملائمة لفضاء العنوان.

أما اللقطة المونتاجية الثانية فجاءت مكافئة ومساوية للقطة الأولى، إذ نجدها مكونة من ثلاث لقطات أيضاً، وتعالج موضوع اللقطة الأولى ذاته، فبعدما يصف الشاعر الكون من خلال نظرة العاشق في اللقطة الأولى، نجده في اللقطة الثانية وعلى نحو آخر يتجه إلى وصف حالة العاشق الذي بدأ يظهر وبشكل جلي في اللقطة المونتاجية الثانية:

ها هو الكون يكبر

والعاشق المتعجل يطلق من كفه قمراً

ويباهل جيرانه بقمر.

أما قصيدة (لآلئ) فتتكون من أربع لقطات مونتاجية، تعتمد في بنائها على تشكيل مونتاجي متداخل:

ثلاث لآلئ لم يحتبسها محار

ثلاث لآلئ لم تتسع لمداها البحار

ثلاث لآلئ أشرقن في أفق الروح

واخترن من فلك الحب هذا المدار

ثلاث لآلئ هنّ البذار

وهنّ المواسم

وهن الثمار(22).

فاللقطة المونتاجية الأولى (ثلاث لآلئ لم يحتبسها محار) تشيع فضاء من الحرية والتمظهر والاستقلالية.

في حين تتحول اللقطة الثانية و(ثلاث لآلئ لم تتسع بمداها البحار)، إلى فضاء بانورامي شامل يستند إلى اللقطة الأولى، لكنها تنفتح على رؤية تشكيلية أوسع فيها درجة أكبر من الحرية، وبعد وصف الشاعر الخارجي لتلك الآلئ، نجده في اللقطة الثالثة:

ثلاث لآلئ أشرقن في أفق الروح

واخترن من فلك الحب هذا المدار

ينسحب إلى فضاء الداخل . الشعري، بدلالة (الروح/ الحب) في هذه اللقطة، ولكنها ومع ذلك نجدها تحاكي اللقطتين السابقتين بالتشكيل والأداء.

وتنقسم اللقطة الرابعة:

ثلاث لآلئ هن البذار

وهنّ المواسم

هنّ الثمار.

على حلقات متجانسة (البذار، المواسم، الثمار) حيث تتركز دلالة اللقطات السابقات في حلقات هذه اللقطة، لذا فإنّ هذا التشكيل المونتاجي يعتمد على ربط اللقطات وتداخلها، وصولاً إلى تمركزها جميعاً في اللقطة الرابعة.

لقد استطاع الشاعر سامي مهدي بناء قصيدة مركزّة تعتمد على المونتاج كوسيلة بنائية رئيسة من خلال استخدامه أساليب متعددة من المونتاج في بناء تلك القصائد، ولكن جميع هذه الأساليب تستجيب على نحو أو آخر لمنطق التركيز الشعري الذي هو الشرط الأساس في (القصيدة المركزة).

وفي قصيدة (امرأة) للشاعر حميد سعيد، نجد الشاعر يتخذ من استقلال اللقطات المونتاجية طريقة لبناء قصيدته:

ينتظر امرأة لا اسم لها

ويقيم لها وطناً في السّر

وبيتاً في الغيبوبة

يمنحها أوصاف المحبوبة

يتغافل عن أخرى... ويغافلها

يفتح باب سريرتها

لا لون لبهجتها

لا صوت لضحكتها

في المرآة.. رأى وجه امرأة ثالثة

حاول أن يتذكرها..

ناداها..

يا..

لا اسم لها(23).

—— ،، ——

القصيدة مكونة من ثلاث لقطات مونتاجية، يحاول الشاعر في كل لقطة من هذه اللقطات أن يصف لنا امرأة غير موجودة في الواقع، فقط موجودة في مخيلة الشاعر ويصور لنا في كل لقطة علاقته بتلك المرأة.

—— ،، ——

ففي اللقطة الأولى من القصيدة يحاول الشاعر أن يصف لنا لقاءً حاصلاً من طرف واحد، إذ إن الطرف الثاني المتمثّل بـ (المرأة) غير موجود في الوقت الحاضر، وغير معرّف بالنسبة له بدلالة (لا اسم لها)، وعلى الرغم من ذلك نستطيع أن نلمس نشاط مخيلة الشاعر في هذا المقطع، إذ يصف ذلك اللقاء ويقيم بعض طقوسه، على الرغم من عدم تحقيق ذلك في الواقع، فضلاً عن ذلك نجده يصور لنا تلك المرأة التي ما تزال غريبة عنه وغير معرّفة بالنسبة إليه، ويصفها بصفات تدل على الحنان والرقة والعاطفة:

ينتظر امرأةً لا اسم لها

ويقيم لها وطناً في السرِّ

وبيتاً في الغيبوبة

يمنحها أوصاف المحبوبة

وينتقل الشاعر وعلى نحو مكثف ومركز إلى اللقطة المونتاجية الثانية، وكأن بالعين الكاميراتية انتقلت بالمتلقي إلى مشهد آخر مختلف عن المشهد السابق، يحاول الشاعر فيه وصف امرأة أخرى، على الرغم من عدم وضوح ملامح الأولى في المقطع السابق.

إذ بعد الوصف الخارجي للمرأة الأولى في اللقطة السابقة، ومنحها صفات تدل على الحنان والعاطفة، نجد الشاعر في هذه اللقطة ينتقل إلى الداخل . الشعري ويدخل في أعماق هذه المرأة بدلالة (يفتح باب سريرتها)، محاولة منه في وصف نفسية تلك المرأة وعاطفتها، فيجدها باردة العاطفة والمشاعر:

يتغافل عن أخرى... ويغافلها

يفتح باب سريرتها

لا لون لبهجتها

لا صوت لضحكتها

أما اللقطة الثالثة فهي لقطة ذاكراتية يحاول الشاعر فيها التعرف على وجه امرأة ثالثة، خطف من أمامه، مستخدماً مخزوناً ذاكراتياً للتعرف على تلك المرأة، وعلى الرغم من محاولاته الكثيرة في تذكرها، وندائه لها، ولكن جميع تلك المحاولات باءت بالفشل، إذ ينتهي مستدركاً وعلى نحو مدور إلى بداية القصيدة (لا اسم لها):

في المرآة... رأى وجه امرأةٍ ثالثةٍ

حاول أن يتذكرها..

ناداها..

يا..

لا اسم لها

قدم الشاعر حميد سعيد قصيدة مونتاجية قائمة على استقلالية اللقطات، إذ يحاول في كل لقطة منها وصف امرأة مختلفة عن الأخرى ومنفصلة عنها على نحو أو آخر، وعلى الرغم من استقلال تلك اللقطات، لكن نجد ثمة خيطاً يربط بين تلك اللقطات المنفصلة، وهو أن جميعها تقوم على فكرة (الوهم) إذ إن هؤلاء النسوة جميعاً وهميات، بدلالة غياب ملامحهن عن المشهد الشعري وعن فضاء التلقي، فضلاً عن وصف الشاعر لأكثر من امرأة لتغطية فكرة (الوهم) التي تهيمن على القصيدة، لذا جاء متن القصيدة ملائماً لاستراتيجية عنوانها المنكر (امرأة).

أما في قصيدة (صورة):

صورة في الجريدة..

....

....

بيتان من حجرٍ... وطريق إلى البحر يفصل بينهما

ذاك شباكهما

في أسفل الصورة قبر تظلله سدرة

هو غارسها

هي عشرون عاماً.. نأت

ونأى..

من سيفتح شباكها للغناء

ويلم له الضوء في أخريات المساء(24).

فالشاعر هنا يحاول أن يصف لنا صورة، وينقلها نقلاً حرفياً من خلال وصف ما يستطيع بصره من التقاطه.

ففي السطر الأول يحاول أن يعرف لنا تلك الصورة عبر تحديد مكانها (صورة في الجريدة)، ثم يعقب تلك اللقطة فاصل من النقاط، ويمكن أن نعده لقطة مونتاجية صامتة، يحاول فيها الشاعر، أخذ فرصة لتأمل تلك الصورة التي يحاول نقلها إلى المتلقي.

ـــ ،، ـــ

وبعد ذلك الفاصل، يقوم الشاعر بنقل تفاصيل تلك الصورة التي رآها نقلاً حرفياً دقيقاً:

بيتان من حجر.. وطريق إلى البحر يفصل بينهما

ذاك شباكهما

في أسفل الصورة قبر تظلله سدرة

هو غارسها

قبل عشرين عاماً.. نأت

ونأى..

فجميع تلك اللقطات السابقة، تعطي دلالة الرأي المبصر، الذي يتوقف عند حدود الوصف فقط.

ولم يتوقف الشاعر عن الوصف الحرفي للصورة، إذ نجده في السطرين الأخيرين يحاول التدخل في تشكيل تلك الصورة، من خلال استفهامه الاستدراكي عمّن يحاول إدخال الحركة والفرح لتلك الصورة التي هيمن عليهما الجمود والحزن والفراق:

من سيفتح شباكهما للغناء

ويلم له الضوء في أخريات المساء

يستخدم الشاعر (فاضل العزاوي) المونتاج كوسيلة للتعبير عن الواقع المتناقض الذي كان يعيشه، إذ نجد بعض قصائده تحتوي على مجموعة من الصورة المتخالفة التي تصل إلى حد التناقض، تعكس وضع الشاعر وتبيّن نظرته لذلك الواقع، ومن القصائد التي يمكن أن نلمس ذلك من خلالها، قصيدة (تعالي معي هناك):

هناك جندي يعانق صديقة على رابية

حيث ينزف الدم من ابتسامةٍ مكبوتة

هناك أعرابي يجذف في نهر

ماداً يديه إلى كتفي

هناك شي غيفارا

يكتب قصائدي(25).

تنهض القصيدة هنا على منتجة ثلاث صور تتباين في مرجعياتها الصورية، إذ كل صورة منها تختلف عن الصورة الأخرى الموجودة في المقطع عينه، ولكنها تلتقي عبر المنتجة في بؤرة الأنا الشعرية.

في المقطع الأول من القصيدة يصور الشاعر مدى الألفة والتحابب الموجودة في السطر الشعري الأول بدلالة (يعانق) وهي رمز للمحبة، ولكن ينتقل وبصورة مكثفة إلى السطر الشعري الثاني إلى تصوير حجم الألم الكبير المختفي وراء ذلك (التعانق) رامزاً إلى بداية الفراق:

هناك جندي يعانق صديقه على رابية

حيث ينزف الدم ابتسامة مكبوتة

أما في اللقطة المونتاجية الثانية، فيصور الشاعر في السطر الشعري الأول، الانطلاق والمتعة والدهشة والانفتاح، رامزاً إلى ذلك باندفاع الأعرابي الذي يتسابق مع الزمن للوصول إلى هدفه المنشود، ولكن السطر الشعري الثاني جاء مناقضاً للقطة السابقة، فبعد الانفتاح والتفاؤل الموجود في السطر الشعري السابق، نجده هنا يصور حالة الإحباط والسوداوية التي تخيم على ذلك الشخص المفعم بالحيوية والتفاؤل، والتي دفعته إلى البحث عن الخلاص ويد العون التي تساعده على التخلص من ذلك الوضع:

هناك أعرابي يجذف في نهر

ماداً يديه إلى كتفي

في اللقطة المونتاجية الثالثة يصور لنا الشاعر في السطر الشعري الأول ذلك الرمز النضالي المعروف بفضائه الثوري (جيفارا) الذي عدّ رمزاً للتحرر والثورة، أما في السطر الشعري الثاني فيحاول تصوير الضعف الذي بدأ يصيب ذلك الرمز النضالي في مشهد الشاعر والتوحد مع ذات الشاعر، والاكتفاء بكتابة أفكار ثورية، من دون المساهمة الفعالة والقوية في تغيير ذلك الوضع:

هناك شي غيفارا

يكتب قصائدي

—— ‹‹ ——

وقد يرثي الشاعر هنا ذاته التي لم تتمكن أن تتحول إلى جيفارا إلا على الورق.

—— ‹‹ ——

قدم الشاعر فاضل العزاوي، قصيدة مركزة مكونة من عدة لقطات مونتاجية متباينة، من خلال التقاطه وعلى نحو مكثف وسريع لعدة لقطات تجعل المتلقي مشدوداً إلى متابعتها، مثيراً إياه بالعلامة المكانية (هناك) المنحدرة من العنونة والمتدخلة في المقاطع الثلاثة في آليته المنتجة في القصيدة.

أما قصيدة (لوحة) للشاعر ياسين طه حافظ، فتعتمد على أسلوب التقطيع الفوتغرافي، إذ يحاول الشاعر نقل تلك اللوحة نقلاً حرفياً، من خلال التقاطه وعلى نحو سريع ومركز للجوانب الأساسية التي تتألف منها تلك اللوحة التشكيلية:

رجلٌ أشيبٌ

ونساء ثلاث

وطفلٌ

وطعام بأطباقه لم يُمسَ

وأحداقهم كلّهم

بانتظار!(26).

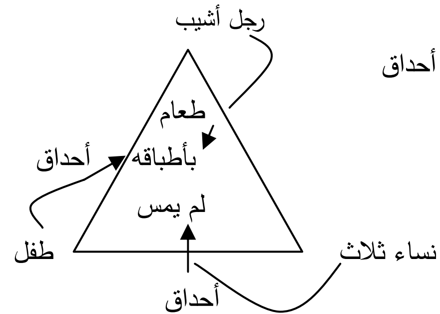
—— ‹‹ ——

يقسم الشاعر القصيدة على أربع مناطق صورية رئيسة داخل اللوحة التشكيلية.

ـــ ،، ـــ

فاللقطة الأولى هي (رجل أشيب) ينتقل بعدها وعلى نحو مركز ومكثف بالمتلقي إلى اللقطة الصورية الثانية المتمثلة بـ (ثلاث نساء)، أما اللقطة الثالثة فتتركز في (طفل) ثم تتجمع تلك اللقطات الصورية السابقة في لقطة مونتاجية رابعة، تعدّ البؤرة المركزية في القصيدة (وطعام بأطباقه لم يمس)، فهي الرابط الوحيد الذي يربط بين تلك اللقطات السابقة حيث يهيمن عليها الانتظار.

ويمكن تصوير ذلك على شكل مثلث، كل رأس من رؤوس المثلث يشكل وحدة صورية من الصور السابقة، ومركز المثلث المقطع الصوري الرابع، والحركة تتجه من تلك الأطراف الصورية إلى المنطقة الصورية الرابعة، البؤرة أو (المركز)، ومن هنا نجد مساحة المثلث الفارغة مشحونة بالانتظار أو بدعوة مؤجلة، كما في التخطيط الآتي:



ومن هنا نجد أن تلك اللوحة صوّرت الحرمان الذي كان يعيشه الشاعر والمجتمع، من خلال اختياره العناصر الرئيسة التي يتكون منها في تلك الفترة، بدلالة (أحداقهم كلها بانتظار)، ترميزاً لحالة التلهف التي يعيشها كلّ منهم بانتظار حصته من رفاهية مؤجلة.

ومن خلال تلك (اللوحة) البسيطة استطاع الشاعر بيان رؤيته في الحياة، لذا نجد الشاعر ياسين طه حافظ يسخر جميع الإمكانات مهما كانت درجة تباينها واختلافها، بشرط أن تكون قادرة على إيصال تجربته الشعرية.

ففي قصيدة (خريف) يتخذ الشاعر من ذلك الفصل، الذي يرمز إلى الشيخوخة والهرم موضوعاً شعرياً لتجسيد رؤيته الشعرية:

الخريف استهان بأسلابه
فتبرأ مما استبى
ثم ألقى بآخر قمصانه
وتبرأ من جلده،
فاكتأب

الخريف
حينما حاصرته الرياح الجديدة
ألقى مفاتيحه
وخناجره
واكتفى بالغضب

كنت أسمع قصّته من فم الريح
أفعاله، ومكائده المخجلة
في الطريق تأملت كومة أوراقه
ورثيت لهيأته العارية(27).

تنهض القصيدة على أربع لقطات شعرية ممنتجة منتجة زمنية، مكرساً لذلك الأنموذج البصري الملائم لبناء قصيدته، إذ نجد بين لقطة وأخرى فاصلاً من الصمت (البياض) يبين استقلال تلك اللقطات، التي يتحدث فيها الشاعر عن فصل الخريف الذي يعد الموضوع الشعري الرئيس في القصيدة.

في اللقطة المونتاجية الأولى يحاول الشاعر

أنسنة ذلك الفصل وتشخيصه (أسلابه، قمصانه، جلده، اكتأب)، فجميع تلك الصفات هي صفات تدل على الأنسنة، فكأنما الشاعر يتحدث عن شخص لا عن فصل من فصول السنة:

الخريف استهان بأسلابه
فتبرأ مما استبى
ثم ألقى بآخر قمصانه
وتبرأ من جلده
فاكتأب

أما اللقطة المونتاجية الثانية فجاءت مفصلة للقطة السابقة، فبعد الوصف الخارجي الذي يعكس فيه الشاعر انهزاميته، نجده هنا أيضاً يضاعف طاقة الأنسنة، من خلال دخوله في مواجهة ضارية مع الريح ومحاصرته (حاصرته، ألقى، مفاتيحه، خناجره، الغضب)، إذ تدل هذه الإشارات على تلك المواجهة التي تنتهي بانتصارها عليه واكتفائه بالغضب:

الخريف
حينما حاصرته الرياح الجديدة
ألقى مفاتيحه
وخناجره
واكتفى بالغضب.

ونجد ذات الشاعر تظهر وعلى نحو جلي وواضح في اللقطة الثالثة والرابعة، إذ تصبح هذه اللقطات موازية للقطتين المونتاجيتين السابقتين، ففي اللقطة الثالثة يحاول الشاعر الاستفسار عنه والتعرف على تفاصيل كثيرة عن ذلك الفصل، والواردة في اللقطات السابقة، والاستماع إلى قصته:

كنت أسمع قصته من فم الريح
أفعاله، ومكائده المخجلة

أما في اللقطة المونتاجية الرابعة، فنجد الاستفسار عنه والتعرف عليه، يرثي الشاعر ذلك الخريف المؤنسن من خلال تأمل بعض بقاياه والمتمثلة بـ (الأوراق)، وهو في الوقت عينه يرثي فيها ذاته، المواجهة لذات الخريف:

في الطريق تأملت كومة أوراقه
ورثيت لهيأته العارية

—— ״ ——

يبدو أن القصيدة جاءت تصور على نحو أو آخر، ذات الشاعر وتأريخه إذ نجده يؤنسن الخريف ويشخصنه في اللقطة المونتاجية الأولى والثانية، لكي يصبح المشهد قابلاً للتشكيل الصوري، وموازياً للأنا الشعرية التي تتدخل في اللقطة الثالثة والرابعة.

—— ״ ——

وفي قصيدة (اختبار سري) للشاعر فوزي كريم، نجد المونتاج يفعل طاقة الوجدان والمكان في آن واحد:

المياه،
البهاء الذي استوطن المزهرية،
إيماءة في الخطوط،
وأقرب مما ترى... وطني
بين خيط الدخان الذي تتفشى
خيول المرارة فيه وبين المرارة
غير أنك غلقت أبوابك المستباحة
ثم أخليت بظلك..

هذه المياه..
وهذا البهاء،
وإيماءه في الخطوط،
وأقرب مما ترى.. وطني!(28).

المونتاج هنا يشتغل على الوجدان والمكان، فالقصيدة هنا تحتشد بمجموعة كبيرة من الصور في كيان شعري مركزّ يصور فيه المكان تصويراً

وجدانياً. فاللقطة المونتاجية الأولى لقطة مكانية، تصور المكان من خلال رؤية الشاعر وما يخلقه ذلك المكان من بعدٍ عاطفي بالنسبة له (المياه، البهاء، إيماء في الخطوط، وطني)، ففي هذه المفردات نجد تداخلاً كبيراً بين المكان وبين عاطفة الشاعر في تصويره، فالسطر الشعري الأول (مكاني)، السطر الشعري الثاني عاطفي من خلال إحساسه بذلك البهاء، السطر الشعري الثالث مكاني، أما السطر الرابع فعاطفي يصور مدى حب الشاعر لوطنه وأنه يراه في كل الأشياء حتى الصغيرة جداً:

المياه

البهاء الذي استوطن المزهرية،

إيماءةٌ في الخطوط،

وأقرب مما ترى... وطني

في اللقطة الثانية، نجد فوزي كريم يستمر بحشد الصور، مصوراً الحرمان والمرارة التي كان يعاني منها بسبب ابتعاده عن وطنه الذي بدأ يشكل لديه هاجس الحرمان، من خلال محاورة أقامها الشاعر مع ذاته، إذ اكتفى بتصوير حساسية الابتعاد عن وطنه والعيش وحيداً (اختليت بظلك)، ولم يستمر الشاعر بذلك الحوار، بل ذيّله بسطرٍ من النقاط دلالة على الاستمرار والتواصل:

بين خيط الدخان الذي تتفشى

خيول الحرارة فيه وبين المرارة.

غير أنك علقت أبوابك المستباحة

ثم اختليت بظلك..

وبعد ذلك الفاصل من النقاط ينتقل الشاعر وعلى نحو مكثف ومركز إلى اللقطة المونتاجية الثالثة، التي يبدو فيها الشاعر يركز فيها رؤيته الشعرية من خلال اعتماده على العناصر الرئيسة في القصيدة، إذ إن هذا المقطع المكثف والمركز، يعادل القصيدة بأكملها حيث تنتهي بتصوير المكان تصويراً عاطفياً وفضائياً:

هذي المياه..

وهذا البهاء،

وإيماءةٌ في الخطوط،

وأقرب مما ترى... وطني!

عبر هذه الالتقاطات الإشارية الخاطفة وهي تشكل حدود الصورة في محتواها الفضائي والوجداني الذي يتمركز في بؤرة الذات الشاعرة.

***

الإحالات والهوامش:

(1) نظرات جديدة في الفن الشعري، إبراهيم العريض، الكويت، ط2، 1974: 105.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 45.

(3) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، 1982: 38.

(4) تأثير السينما في الأسلوب الروائي، رضا الطيار، مجلة الكلمة، عدد 3، 1974: 108.

(5) فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981: 471.

(6) القصيدة معبراً عنها بأدوات السينما . رؤية سينمائية في قصائد (محمود بريكان)، فراس عبد الجليل الشاروط، مجلة الأقلام، العدد 3، 2002: 40.

(7) م. ن: 40.

(8) فهم السينما: 185 . 186، وينظر: جماليات الفنون، د.

كمال عيد، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للنشر، 1980: 92.

(9) فن المونتاج السينمائي، كارلي رايس، ترجمة: أحمد الخضري، مراجعة كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1965: 159.

(10) معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، مجدي وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973: 92.

(11) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، مصر: 227.

(12) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر والشعر المصري أنموذجاً، علي حوم، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام . الشارقة، ط1، 2000: 69.

(13) ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 (دراسة نقدية)، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1978: 211.

(14) الرحلة الثامنة . دراسة نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979: 41.

(15) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 وحتى عام 1975 (دراسة نقدية)، د. صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979: 327.

(16) الرواية والسينما . التأثير المتبادل، سامي محمد، مجلة أقلام، العدد 3، 1985: 36.

الإحالات والهوامش:

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: 155.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 155.

(3) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998: 39.

(4) ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي)، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، 1995: 9.

(5) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 21.

(6) المصدر نفسه: 31.

(7) شعرية الرواية، متاهة الإعراب نموذجاً، د. علي جعفر العلاق، مجلة دراسات يمنية، صنعاء، العدد 48، 1992: 106.

(8) إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر الحديث)، د. سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى . عمان، ط1، 2001: 96.

(9) جماليات العنوان وفلسفة العنونة، قراءة في ديوان الأيقونات والكونشيرتو، د. محمد صابر عبيد، جريدة الأسبوع الأدبي، سوريا، العدد 835، 2002/11/30: 5.

(10) المصدر نفسه: 5.

(11) القصيدة القصيرة في الشعر العراقي الحديث، د. فهد محسن فرحان، مهرجان المربد الخامس عشر، ضمن حلقة القصيدة العربية وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد، ط1، 1999: 54.

(12) ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993: 22.

(13) قراءات في النص الشعري الحديث، د. بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002: 32.

(14) ينظر: ثريا النص: 85.

(15) الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط1، 1997: 85.

(16) المصدر نفسه: 112.

(17) دينامية النص (تنظير وإنجاز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990: 72.

(18) القصة القصيرة جداً (مقاربه بكر)، أحمد جاسم الحسن، دار عكرمة للنشر، دمشق، ط1، 1997: 85.

(19) المصدر نفسه: 85.

(20) عنوان قصيدة السياب، دراسة

لغوية . دلالية مقارنة ، د. سامي علي جباره، مج الطليعة الأدبية، العدد 1، 2001: 76.

(21) المصدر نفسه: 77.

(22) إشكالية العنونة، بين بنية القصد وجمالية التلقي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي، العدد4، 2002: 49.

(23) بنية العنوان في قصيدة السياب الموقع والتحولات، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الخامس عشر: 107.

(24) حنجره طريه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993: 48.

(25) فوضى في غير أوانها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 200: 47 . 48.

(26) سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، دار العودة . بيروت، 1974: 163 . 164.

(27) غزل في الجحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993: 14.

(28) جنة الزاغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002: 102 . 103.

(29) وجيء بالنبيين والشهداء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988: 17 . 18.

(30) جنون من حجر، منشورات دار الثقافة والإعلام، بغداد، 1977: 81 . 82.

(31) شجر العائلة، دار الرشيد للنشر، 1979: 115 . 116.



بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري
(نظرة سيميائية تداولية)

د.بشير إبرير- الجزائر

مخلص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائياً تداولياً بالنظر إلى صوره الثابتة والمتحركة بما تحمله من كفاءة وقوة على التبليغ والتواصل وما يكمن فيها من عناصر جمالية وفنية وطاقة وفعالية في التأثير على المتلقين وذلك بالتركيز على أنواع الإشهار وعناصره ووظائفه والمقاربات المنهجية الخاصة بتحليله مع محاولة تقديم نموذج تطبيقي.

1- مقدمة:

يعد الخطاب الإشهاري في عصرنا هذا صناعة إعلامية وثقافية بأتم معنى الكلمة، ولذلك فهو يحظى باهتمام كبير في مختلف المجتمعات وخصوصاً المتطورة منها، لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة الأخلاقية والفلسفية.

وبالرغم من هذا فإن هذا النوع من الخطابات ما يزال يحبو ويكاد يكون مجهولا في كتاباتنا ومناهج تدريسنا ودراستنا باللغة العربية (1) وبخاصة في اللغة والأدب التي لا بد أن تتغير وتتطور وتواكب عصرها، إذ لا شك في أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تتدرج في إطار الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري... فهو يؤثث فضاءات اليومي ويُستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى، كما يكتسي طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية والسيميائية والتداولية، بالإضافة إلى بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية(2).

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائياً وتداولياً بالنظر إلى صوره الثابتة والمتحركة بما تحمله من كفاءة وقوة على التبليغ والتواصل وما يكمن فيها من عناصر جمالية وفنية وطاقة وفاعلية في التأثير على المتلقي، وذلك أن الإشهار فن إعلامي يستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة والصورة... من خلاله يمكن تأسيس تعارف وعلاقة بين المخاطب

والمتلقي أو بين المنتج والمستهلك. فهدفه . أولاً وقبل كل شيء . هو تبليغ خطاب، ولذلك يتوخى أن تكون أفكاره واصفة وهادفة ويستعمل وسائل تبليغ متنوعة ومتناسقة يسخرها كلها في سبيل تحقيق الهدف المحدد.

وهكذا فإن الإشهار متنوع الأشكال والأهداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة... وقد يكون علمياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً، وقد يكون مسموعاً أو مكتوباً أو سمعياً . بصرياً. إنه كما يقال: "فن مركب يضع العالم بين يديك"(3).

2ـ أنواع الإشهار:

أ. الإشهار المسموع: ويتم من خلال الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب... وتعد الكلمة المسموعة أقدم وسيلة استعملها الإنسان في الإشهار، وأهم ما يميزها هو طريقة أدائها، إذ يلعب الصوت دوراً بالغ الأهمية في التأثير على المتلقي بما يحمل من خصوصيات في التنغيم والنبر والجهر والهمس، وتصحب الكلمة المسموعة أحياناً الموسيقى فتزيدها طاقة كبرى على الإيحاء والوهم والتخيل، وعملاً على استثارة الحلم وإيقاظ الراقد في الأعماق.

ب . الإشهار المكتوب: ويتخذ وسيلة له الصحف والمجلات والكتب والنشرات والتقارير والملصقات على جدران المدن أو في ساحاتها العامة حيث يكثر الناس(4) وذلك ما نلاحظه من صور لزجاجات العطر أو أنواع الصابون أو الساعات...الخ.

والأمر نفسه لما نلاحظه من إشهار على اللوحات الإعلانية الثابتة أو المتحركة في ملاعب كرة القدم مثلاً، لأنَّ ذلك يجعلها تشيع ويتسع مداها وتصل إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين...

جـ . الإشهار المسموع والمكتوب (السمعي . البصري): وسيلته الأساسية التلفزة، ويتم بالصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع، فهو، إن صح التعبير، عبارة عن "ميكروفيلم" يتعاون على إنتاجه وإنجازه فريق عمل متخصص في: الإخراج والديكور ووضع الأثاث، والحلاقة والتجميل، والإضاءة والتسجيل وضبط الصوت والتركيب والتمثيل...الخ.

—— ،، ——

وهذا يبين . بما لا يدع مجالا للشك . أهمية الإشهار كخطاب سار في المجتمع له خصوصياته وأبعاده، وأهمية الدور الذي تلعبه التلفزة كوسيلة إعلامية في المجتمع...

—— ،، ——

ويمكن . أيضاً . أن نقسم الإشهار إلى:

أ . **إشهار تجاري:** ويرتبط بالاستثمار والمنافسة، ولذلك فإن استراتيجيات التسويق واستراتيجيات الإشهار مرتبطان ببعضها.

ب . **إشهار سياسي:** ويرتبط بالتعبير عن الآراء المختلفة ومحاولة التأثير على الرأي العام بتقديم الإشهار في شكل يبرز أهمية الرأي بأنه هو الأحسن وهو الأفضل من بين كل الآراء الأخرى المتواجدة في الساحة، كما هو الحال في الدعاية للحملات الانتخابية.

جـ . **إشهار اجتماعي:** ويهدف إلى تقديم خدمة أو منفعة عامة للمجتمع، مثلاً: الإعلان عن مواعيد تلقيح الأطفال أو إسداء نصائح للفلاحين، أو الدعوة إلى الوقاية والحذر من أمراض معينة. ولذلك نلاحظ هذا النوع من الإشهار غالبا ما يأتي تحت عنوان: "حملة ذات منفعة عامة" كما هو الحال في التلفزيون الجزائري.

3ـ عناصر الخطاب الإشهاري ووظائفه:

يتأسس الخطاب الإشهاري على جملة من

العناصر المترابطة ببعضها باعتباره نسيجاً لغوياً وغير لغوي تتشابك فيه مجموعة من الوسائل والعلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية(5) وتتمثل هذه العناصر في:

أ . **المرسل:** وهو الذي يُحدث الخطاب ويعمل على شحنه بما يحتاجه من مادة إشهارية لازمة بالنظر إلى الموضوع الذي يدور حوله الإشهار، ثمَّ يقوم بإرساله نحو المتلقي الذي يتحدد بناء على نوعية المنتوج: فالروائح والعطور والورود... ترسل إلى النساء والحليب والجبن وأنواع الحلوى واللُّعب ترسل إلى الأطفال... والحقائب البراقة والمكاتب الفاخرة والسيارات اللّماعة غالباً ما يتم إرسالها إلى رجال الأعمال... وهكذا يعمل المرسل (الإشهاري le pubiciste) على تحقيق الوظيفة التعبيرية La fonction expressive في الخطاب الإشهاري، فيضمنه ما يثير ذوق المرسل إليه أو المتلقي ويسيل لعابه نحو المنتوج، ولذلك يكيف صيغه حسب الأحوال والمقامات التي يقتضيها.

ب . المرسل إليه (المتلقي):

وهو العنصر الثاني المهم في العملية الإشهارية وهو المقصود بالإشهار ولا تتم العملية الإشهارية إلا به ومن خلاله تتحقق الوظيفة الإفهامية أو الطلبية La fonction conative ou appellative إذ يعمل المرسل على إفهام المرسل إليه بجدوى المنتوج وأهميته بأي طريقة، فيقدم على استهلاكه ويحقق الهدف الأساسي الذي يريده المرسل.

ب . الخطاب أو الرسالة الإشهارية:

ويفترض وجود مرسل أو متكلم يُحدث أقوالا ومتلقيا يستقبل هذه الأقوال ويعمل على فهم أنساقها الدلالية المختلفة واللسانية والسيميائية (الأيقونة البصرية) وتحليلها وتأويلها بعد ذلك. وهنا تتحقق الوظيفة الشعرية La fonction poètique ، وهي تعد الوظيفة السيدة في الخطاب بعامة وفي الإشهار بخاصة وبقية الوظائف خدم لها إن جاز القول.

جـ . المقام La situarion :

إن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه أو بين المخاطِب والمتلقي لا تتم بشكل اعتباطي أو خبط عشواء، وإنما تتم بحسب ما يقتضيه المقام وأحوال الخطاب وظروفه المختلفة المحيطة بإحداثه وإنتاجه وإرساله واستقباله، وما يتطلب ذلك من خصائص لغوية وغير لغوية يمكن أن نطلق عليها "قرائن الخطاب أو الحديث"(6) وهو كما يرى الدكتور عصام نور الدين "الإطار أو الموضوع الذي يقع تحته الحديث . سواء أكان فكاهة أم رواية أم خطبة أم شعراً أم أي مرسلة أخرى . ولكل إطار سمات تميزه عن بقية الأطر وتؤثر لغوياً في الموضوع وفي اختيار الكلمات وضروب الاستعمال وطول التراكيب اللغوية أو قصرها..."(7).

—— ‘‘ ——

ومن خلال عنصر المقام تتحقق الوظيفة المرجعية Le fonction rèfèrentielle بالنسبة لمرسله ولمتلقيه بما يحملان من خصوصيات لغوية وغير لغوية وثقافية وإيديولوجية واجتماعية ونفسية...

—— ‘‘ ——

هـ . الوضع المشترك بين المتخاطبين: ويتمثل في أن ينطلق طرفا الخطاب من الأوضاع نفسها، فهناك علاقات وثيقة بينهما ويمكن أن تراعى في تحليل الخطب الإشهاري واتخاذها سمات علامات تجمع بين مرسل الخطاب ومتلقيه وهي:

. وحدة اللغة: فالإشهاري يستثمر في خطابه الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.

. وحدة الثقافة: أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية العامة المشتركة

ـــ وحـــدة البداهـــة: أي مجمـوع الأفكـار والمعتقـدات وأحكـام القيمـة التـي يفرزهـا الوسـط فيتقبلهـا كـأمور بديهيـة لا تحتمـل التبريـر أو الاستدلال(8) وعن هذا العنصر تتولد الوظيفة ما وراء لسانية La fonction mètalinguistique.

و . قناة التبليغ:

وهي الوسيلة المستعملة في إيصال الحديث سـواء أكانـت صـوتية أو وسـيلة أخـرى، وفـي الخطـاب الإشـهاري، إما أن تكون وسائل مكتوبة مثل الجرائد والمطبوعات والملصقات... أو تكون سـمعية بواسـطة الراديـو مـثلا... أو بواسـطة التلفاز... الخ. أو بوسائل وعلامات أخرى بحسب مـا تقتضـي الظـروف وتسـتدعي الضـرورة، وهنـا تتحقـق الوظيفـة الانتباهيـة La fonction fatique ؛ وذلـك أن الإشـهار يعمـل علـى أن يثير ردود أفعال الملتقي وانتباهه نحو الموضوع.

ولا بـد مـن الإشـارة إلـى أن هـذه العناصـر والوظـائف الناتجـة عنهـا مترابطـة ببعضـها ومـا التفريق بهذه الطريقة إلا تسهيل الإدراك والفهم.

4ـ المقاربات المنهجية في تحليل الخطاب الإشهاري:

توجد عدة مقاربات approaches منهجية لتحليل الخطاب الإشهاري، وهي متداخلة ببعضها ولا يخلو منها أي خطاب إشهاري فيما أرى وهي:

أ . المقاربة اللسانية:

وهـي البوابـة التـي نـدخل مـن خلالهـا عـالم الإشهار، إذ لا يوجد إشهار من دون لغة منطوقة أو مكتوبـة بحسب ما تقتضيه الصورة الإشـهارية فــي ثباتهــا وســكونها أو فــي حركاتهــا ونموهــا وتغيرها. وتكتسي هذه المقاربة المنهجية الانطلاق من النظام أو النسق اللساني فيبحث في مستوياته الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالات الناتجة عن هذه المستويات كلها.

ـــ '' ـــ

"إلا أن أهمية النسق اللساني تبقى رغم ذلك قاصرة أمام بلاغة الصورة وأوليتها المتفاعلة المؤثرة؛ فهي ذات التأثير في نفس المتلقي، كما تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة."(9)

ـــ '' ـــ

ب . المقاربة النفسية:

وتكتسب أهميتها القصوى في كون الخطاب الإشهاري يركز أكثر ما يركز على المتلقي فيعمل على إغوائه واستدراجه بأن يتسلط على الحساسية المتأثرة لديه ويهيمن على أفق انتظاره فيجعله لا يـرى شـيئا غيـره، فهـو المناسـب وهـو الأجمـل والأحلى والأبهى وهو الجديد الذي لم يصنع من قبل بل صنع لأجل المتلقي دون غيره...

جـ . المقاربة التداولية:

وتتمثل فـي كون الخطاب الإشـهاري يهدف إلى تحقيق منفعة أو ربح أو فائدة ولا يكتفي بتبليغ الخطاب فقط وإنما يحرص على أن يلبس خطابه أجمل حلة ويتزيّا بأحلى الأزياء ويتأنق ويتألق من أجل تحقيق المبتغى. ويبرز ذلك في لغته المكثفة وجملـه المختصـرة وكلماتـه المشـعة البراقـة التـي تتوجه نحو المستقبل فهو الذي يعنيها أكثر من غيـره ولا تتوجــه نحــو الماضــي إلا بمــا يخــدم مصلحة الإشهاري ويتعلق بمستقبل المتلقي.

د . المقاربة الاجتماعية . الثقافية:

تحمـل رؤى المجتمـع المختلفـة وثقافتـه، إذ يعد الإشهار إنتاجا لغوياً اجتماعياً يبرز العلاقات الاجتماعية المختلفة (سياسية . ثقافية . اقتصادية . واجتماعية) وتعد العلامات والسمات المختلفة التي تميز الإشـهار مرآة تعكس ما يجري في المجتمع

مـن أحـداث وتفـاعلات سـلباً أو إيجابـاً يحـاول الإشـهاري تأكيـدها أو الإقنـاع بهـا أو تعريتهـا وكشفها أمام الجماهير، فتزعم أن الإشهار يُمكننا من معرفـة "بنيـة الـوعي الاجتمـاعي، إلـى جانـب شرح العناصر المكونة له وتحليل الروابط المتبادلة ودراسة قوانين تطوره"(10).

—— ،، ——

فعندما نتأمل الخطاب الإشهاري الجزائري مثلاً، في سنوات السبعينات والثمانينات نجده خطاباً فقيراً ضحلاً لا يثير انتباه المتلقي بقدر ما يثير تقززه ونفوره، ثمَّ إنه لا يخرج عن كونه خطاباً بليداً أحادي النظرة يتعلق بالإيديولوجيا السائدة آنذاك، وهو باختصار خطاب لا يثير الانتباه.

—— ،، ——

أمَّا النـاظر إليـه فـي المنتصـف الثـاني مـن التسعينات إلى 2004 فيجده قد تحسن كثيراً جداً من حيث لغته وأسلوبه ووسائل إنتاجه وطرائق تعبيره وموضوعاته؛ لأنَّ بنيـة الـوعي الاجتمـاعي وأشكاله في الجزائر قد تغيرت هي الأخرى وهو مرآتها العاكسة في زمانها ومكانها.

هـ . المقاربة السيميائية:

وهي أهم المقاربات وأنسبها لتحليل الخطاب الإشـهاري إلـى جانـب المقاربـة التداوليـة، لأنهـا تجمع بين الصوت والصورة والموسيقى والحركة والأداء واللـون والإشـارة والأيقونـة والرمـز واللغـة والديكور. الشيء الذي يجعلنا نقول إن الخطاب الإشهاري، وخصوصاً السمعي . البصري، عبارة عن ميكروفيلم كما سبقت الإشارة، أي فيلم قصير جداً يقـوم بإنجـازه وتأثيثـه أعـوان كثيـرون مـن مهندسين في اختصاصات مختلفة. ثمَّ إننا نزعم أن المقاربة السيميائية تشمل كل المقاربات السابقة وخصوصاً التداولية منها.

تتفـرع السـيمياء إلـى فـرعين كبيـرين همـا: سيمياء التبليغ وسيمياء الدلالة ولها اتجاهات كثيرة منها: الاتجاه الإيطالي الذي يتزعمه "أمبرتو إيكو Umberto Eco " و"روسـي لانـدي" والاتجـاه الروسي الذي يشمل الشكلانية الروسية ومدرسة تارتو والاتجاه الفرنسي بمختلف تفرعاته، والاتجاه الأمريكي بزعامة" بيرس (شارل سندرس) C.S. Peirce " وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدارسين(11).

تتأسـس النظريـة السـيميائية علـى عـدة عناصـر عنـد بيـرس، وهـي التطوريـة الواقعيـة والبراغماتيـة وانسـجاماً مـع هـذه العناصـر يؤسـس بيرس فلسفته على الظاهراتية phanèroscopie التي تعنى بدراسة ما يظهر(12)، وهو بهذا يوسع مـن نطـاق العلامـة لتشـمل اللغـة وغيرهـا مـن الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما في الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهي بذلك تنـدرج ضـمن السـيميوتيقا Sèmiotique وتعـد جزءاً من علم المنطق خلافاً لسوسير الذي ركز اهتمامـه علـى العلامـة اللغويـة وهـي تنـدرج فـي إطار السيميولوجيا Sèmiologie .

ولهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار؛ فلقد عملـت الثـورة التقنيـة فـي مجـال تمثيـل reprèsentaion وإعادة إنتاج الواقع على قلب تـاريخ التمثيـل البصـري التقليـدي... فمـن جانـب سـوف تحتكـر الصـورة الفوتوغرافيـة مجموعـة مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشـكيلية مـن مثـل رسـم الطبيعـة والصـور الشخصية Portraits إلى غير ذلك، ومن جانب آخـر سـتعمل السـينما والتلفزيـون علـى تطـوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة العرض spectacle الذي كان مقتصرا على المسرح(13).

لن نطيل الحديث عن السيمياء واتجاهاتها

وفروعها وروادها؛ وإنما سنحاول التطبيق مستثمرين أيضاً باقي المقاربات وخصوصاً التداولية والاجتماعية . الثقافية وذلك انطلاقاً من النص التراثي العربي الآتي:

"يروى أن تاجرا عراقياً قدم إلى مدينة الرسول الله (ص)، بعدْل من الخُمُر، فباعها كلها إلا السود، فلم يجد لها طالبا، فكسدت عليه وضاق صدره فقيل له: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي، وهو من مجيدي الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة، فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد، فأتاه وقص عليه القصة. فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟. فقال له التاجر: أنا رجل غريب وليس لي بضاعة سوى هذا الحمل، وتضرّع إليه. فقال له الدارمي: "ما تجعل لي على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟" فأجابه التاجر العراقي: "ما شئتَ". فخرج الدارمي من المسجد، وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه، وأعاد لباسه الأول، وقال شعراً ورفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به وكان الشعر:

قل للمليحة في الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شّمر للصلاة ثيابه
حتّى خطرت له بباب المسجد

ردي عليه صلاته وصيامه
لا تقتليه بحق دين محمد

فشاع هذا الغناء في المدينة، وقالوا: قد رجع الدارمي وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خماراً أسوداً، وباع التاجر ما كان معه، فجعل إخوان الدارمي من النساك يلقون الدارمي، فيقولون له: ماذا صنعت؟. فيقول: ستعلمون بنبأه بعد حين. فملا أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه"(14)

نحاول قراءة هذا النص بتقسيمه كما يلي:

1ـ مقام النص: ويبدأ من "يروى أن تاجراً عراقياً... إلى فغنى به"

2ـ بؤرة النص: وتتمثل في الأبيات الشعرية الثلاث.

3. فائدة النص: وتتمثل في نتيجته المحققة ويبدأ من "فشاع هذا الغناء في المدينة.. إلى آخر النص"

1ـ مقام النص: ويمثل جملة الظروف والأحوال المحيطة بإنتاج هذا النص/ الخطاب، فيحكي لنا التاجر العراقي الذي قصد مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم بعدْل من الخمر فباعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبا فكسدت عليه، وقد أدى هذا الكساد إلى تأثر التاجر العراقي وتأزمه نفسياً، وذلك ما تلخصه عبارة: "وضاق صدره" فخاف من الخسارة، شأنه شأن أي تاجر، وخصوصاً أنه قطع رحلة طويلة من العراق إلى المدينة، وكان عليه أن يجد وسيلة لبيع سلعته الكاسدة "الخمر السود"، فقيل له: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي".

إن المرسل . هنا . غير محدد بشخص معين شأنه شأن بداية النص بـ "يروى"؛ فكلاهما مبني للمجهول أو لمن يسمّى فاعله؛ إن المرسل . هنا . قد يكون واحداً أو جماعة ممَّا يؤكد على أن هناك اتفاقاً من الجماعة على قدرة مسكين الدارمي في جعل التاجر العراقي يبيع سلعته المتمثلة في خمره السود.

ولذلك تمَّ استعمال الفعل "ينفّقها لك" على وزن "يُفَعّلها" دلالة على الكثرة مسبوقاً بنفي "ما"

ومتبوعاً بأداة الحصر "إلا" تأكيداً على دور مسكين الدارمي وشهرته في مثل هذه الأشياء وخصوصاً إذا تعلق الأمر بالنساء، ومسكين مشهور بالظرف والخلاعة والسلعة التي أتى بها التاجر العراقي إلى المدينة سلعة موجهة إلى النساء.

— ،، —

"فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد".

— ،، —

تمثل هذه العبارة عقدة الخبر، فالتاجر العراقي قصد مسكيناً بسرعة فوجده في حالة مختلفة عن الحالة المنتظرة؛ فمن الظرف والخلاعة إلى التزهد والانقطاع للعبادة في المسجد ممَّا يمثل خيبة انتظاره، ولكن مع ذلك أتاه وقص عليه القصة، ممَّا أثار تعجب مسكين فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟.

يمثل هذا السؤال من مسكين الدارمي بداية التمهيد لإبرام عقد تواصلي بينه وبين التاجر العراقي والتوقيع على بنوده. وقد أدى هذا بالتاجر العراقي لأنَّ يترجاه وتضرع إليه وهو يمثل علامة دالة على ضعفه؛ إذ لا يتضرع إلا من يوجد في موقف ضعف، ويدل من جانب آخر، على أن الشاعر مسكين الدارمي صاحب خبرة ومراس ودراية بما يفعل بالرغم من تزهده وهو ما نلمسه ونلاحظه في عبارته:

"**ما تجعل لي على أن أحتال لك بحيلة قد تبيعها كلها على حكمك**"

إن هذه العبارة مشحونة بعناية إغراء وإغواء تسلط بها الدارمي على الحساسية المتأثرة عند التاجر العراقي، وجعلها تنطق برغباته وما يريد، ممَّا يبين أنها عبارة إشهارية بامتياز تعبر عن ثقة التاجر العراقي بما طلبه الدارمي فقال: "ما شئتَ". وكأنه يوقع صكا على بياض يسجل فيه الرقم الذي يريد مقابل بيع خمره السود، ممَّا يدل على أنها خمر غالية وثمينة.

إن عبارة "ما شئتَ" هي الأخرى إغرائية أسالت لعاب الدارمي، فقبل العرض بالرغم من انقطاعه في المسجد للعبادة، ولعل هذا يعود إلى كون العرض مغرياً، فكلمة "ما شئتَ" مفتوحة والإنسان مهما يكن يحب المال، ولذلك خرج الدارمي من المسجد ونزع ثياب النسك عنه ليناسب المقام الجديد ويؤدي الوظيفة بإتقان ويحقق الفائدة له وللتاجر العراقي، وتلك غاية الإشهار.

لقد انتهت مهمة التاجر العراقي وبدأت مهمة الشاعر مسكين الدارمي الذي عاوده الحنين إلى ماضيه فلبس لباسه الأول الذي كان يرتديه أيام الظرف والخلاعة قبل أن يتزهد. وهذا ما نجده في الإشهار في وقتنا، إذ أن "الإشهاري" يرتدي اللباس الذي يناسب محتوى موضوع الإشهار وبما يتعلق به من إثارة وإبهار، هي عبارة عن نظام من العلامات ذات علاقة بالثقافة التي يحملها الجمهور المشاهد للإشهار تمكنه من قراءتها ومتابعتها.

2. بؤرة النص:

وتتمثل في الأبيات الثلاثة التي أنشدها الدارمي وهي:

قل للمليحة في الخمار الأسود

ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شّمر للصلاة ثيابه

حتّى خطرت له بباب المسجد

ردي عليه صلاته وصيامه

لا تقتليه بحق دين محمد

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، وهي من الناحية الشكلية تتوسطه؛ تسبقها مقدمة النص أو مقامه كما رأينا، وتتلوها خاتمته، وهذا لا يعني أن ما قبل الأبيات الشعرية وما بعدها "حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعله سبباً ونتيجة، وليس لنا من مقياس علمي لضبطها وإنما هي موكولة إلى حس القارئ وذوقه..."(15).

تظهر هذه الأبيات:

أ. الشاعر مسكين الدارمي وقد حدد هدفاً له: وهو بيع الخمر السود التي كسدت على التاجر العراقي ولم يستطع بيعها.

ب . حدد نوعية المتلقي الذي سيوجه إليه الخطاب ويتمثل في فتيات المدينة جميعها ولذلك كيّف صيغ خطابه ليلائمهن فاستعمل عبارة: "قل للمليحة في الخمار الأسود"

إن المليحة . هنا . هي التي ترتدي الخمار الأسود ولكن من لا ترتدي خماراً أسود فهي ليست مليحة. ويمكن أن يكون هذا هو عنوان النص بلا منازع: "الملحية في الخمار الأسود"(16).

ــــ ،، ــــ

إن عنواناً كهذا "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"(17).

ــــ ،، ــــ

ويمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقي وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها، وقد مارست سحرها وفاعليتها في التأثير على الزاهد المتعبد فأخرجته من المسجد، وهو أمر قد تجاوز العادي إلى اللاعادي؛ لأنها لو مارست مفعولها على شخص عادي من المشهورين بالتلهف على النساء لما كان في ذلك غرابة.

والغرابة دليل على أدلة الإشهار.

فلو نتخيل أن هذه المليحة في الخمار الأسود قد تم تصويرها فعلاً في صورة فوتوغرافية أو رسمها فنان تشكيلي في لوحة متناسقة الألوان وتم تعليقها على واجهة محل لبيع الملابس النسوية (الخمارات مثلاً...) مع قليل من الموسيقى أو مع أغنية ناظم الغزالي أو صباح فخري اللذين غنيا الأبيات المذكورة سابقاً... أو أن هذه الصورة ركبت وتمّ إخراجها في إشهار تلفزي فإن ما يثيرنا هو بلاغة الصورة في ثباتها وسكونها وما تحمله من تعابير ومعان وما تتأسس عليه من خلفيات معرفية واجتماعية، فكما يذهب "رولان بارت Roland Barthes ": "لا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضاً تتضمن أحداثاً بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هي نسق جد بدائي قياساً إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه"(18).

ثمَّ إن الخمار الأسود يعد العلامة الأساسية في هذا النص، لأنها . في رأيي . تلبس لباس الأمة ومكسوة بطابعها وتمثل قيمة عربية إسلامية مهمة لها فضائلها وخصوصياتها ومرجعياتها الدينية والاجتماعية التي ترتبط في وجدان من يتلقاها أو يستهلكها "بعوالم ثقافية ودوائر قيمية يتحول المفتوح (الخمار) من خلالها وفيها إلى مثير نفسي يحتكم إليه السلوك الفردي والجماعي"(19).

جـ . حوّل مسكين الدارمي السلعة الكاسدة وهي الخمر السود المرغوب عنها علامة مسجلة في سوق السلع النفسية، أو بتعبير آخر "ماركة" مرغوباً فيها "وذلك بمخاطبة المليحة في الخمار الأسود ورجائها أن ترد عليه صلاته وصيامه وهو

الناسك المتعبد المنقطع في المسجد"(20). وهكذا إذا كانت الألوان قد اكتسبت على مر العصور معاني ودلالات في حياة الأمم ما لبثت أن استقرت في ألفاظها وعباراتها وأصبحت رموزاً وايحاءات فكرية، فإن اللون الأسود في الثقافة العربية الإسلامية يدل غالباً على الظلم والعبودية والظلام واليأس على العكس من اللون الأبيض الذي يرمز إلى النقاء والطهر والأمل والسلام.

ولقد حوّل مسكين الدارمي اللون الأسود لوناً ساحراً أخاذاً تلبسه المليحات؛ ممَّا يظهر براعته الفنية وعمق قريحته الشعرية الأصيلة وحسه المرهف، وحسن درايته وخبرته بالمليحات وما تحلم به الأنثى. وبهذا فإن الخمار الأسود باعتباره "ماركة" قد تحول إليها "ميثاق اجتماعي وثقافي واقتصادي يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة"(21) وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الإشهار خطاباً حيوياً سعيداً خالياً من الهموم مملوءاً بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقي، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار "سوى صيغة أخرى من الصيغ "التطهيرية" التي تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس في الوهم. ويتم هذا التطهير عبر السوق وفعل الشراء" (22)، وبخاصة عندما يركز الإشهاري الانتباه على الزوايا والمثيرات التي قد لا يلاحظها المتلقي.

—— " ——

ولقد عرّف مصممو الإشهار العناصر والألوان التي تلفت الأنظار وتؤثر في الاستجابات العاطفية لمشاهدي الإشهار فاستعملوا الألوان الدافئة المفرحة التي تنبض بالحركة والحيوية لدفع الناس إلى الإقبال على شراء السلع وبخاصة إذا تكاملت في سحرها وتناغمها مع الصورة في تأثيرها وتناسق ألوانها.

—— " ——

لا ننس حنكة الدارمي الذي استعان بصديق له يجيد الغناء فغنى الأبيات الشعرية في أرجاء المدينة فشاعت بين النساء، ويمثل المغني هنا وسيلة التبليغ التي نقلت الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه بعد أن تمَّ شحنه لكي يكون أكثر فاعلية في التأثير على المتلقي المتمثل في فتيات المدينة. وتجب الإشارة إلى أن المغني الذي تغنى بأبيات الدارمي الشعرية، لم يغنها مرة واحدة وفي مكان واحد فقط، وإنما كرر التغني بها في مختلف أرجاء المدينة لتشيع بين الفتيات بل ليست الفتيات فقط؛ وإنما كل من يشتري خماراً أسود حتّى من الرجال؛ فمنهم من يشتري للمليحة خماراً أسود ليؤكد لها ولعه وحبه. نلاحظ هذا في حياتنا الاجتماعية المعاصرة ممثلاً في الاستعانة بالممثلين أو الرياضيين أو المغنيين أو غيرهم... بحسب ما يقتضيه موضوع الإشهار.

—— " ——

يكمن مفعول الأغنية في الوصلة الإشهارية في كون "اللحن يحمي الكلمات من كل حكم ومن الرقابة؛ فالغناء يضمد الجسم الاجتماعي مثلما تفعل الأناشيد والتراتيل الكنائسية..." (23)، ويجعل المتلقي يعيش الحلم، حلم اليقظة ويحلق مع ما تنطق به رغباته ومخياله.

—— " ——

3ـ خاتمة النص:

وتبدأ من "فشاع هذا الغناء في المدينة... إلى: فلما أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه". وأهم ما يميز هذه الخاتمة أنها:

أ. أثارت حيرة الناس فقالوا: "قد رجع الدرامي وتعشق صاحبة الخمار الأسود" وتؤكد هذه العبارة معرفة الناس بالدارمي وبسلوكه القديم الذي كان يتميز بالظرف والخلاعة، وبشعبيته عند الفتيات وتعلقهن به "أو بمن يشبهه من الشباب أو بما يمثله الدارمي من شباب ونزق وحركة وحياة

ورجولة وشاعرية ومركز اجتماعي... وطمع كل واحدة منهن بأن تكون صاحبة الخمار الأسود التي تتصدى للناسك المتعبد، فترده عن صلاته وصيامه وتجعله يخلع ثياب الزهد والتعبد والوقار من أجل جمالها والظفر بحبها ووصلها"(24)، وهو ما يؤكد أنها مليحة خارقة تجاوزت العادي المألوف، وهذا ما نلاحظه أيضاً في وقتنا، فكثيراً ما تتعلق الفتيات بمغنين أو بممثلين... فهذا التعلق يلامس الفتيات من الداخل ويدغدغ عواطفهن ويعمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقهن جميعاً، حتّى إن كان ذلك مستوراً خفياً ومقيداً بعادات اجتماعية وقيم أخلاقية تحد منه أو تكتمه أحياناً، وقد يظهر في اللحظة المناسبة التي تكسر القيود وتفجر المكبوت.

ب . أثارت استغراب النساك إخوان الدارمي فجعلوا يقولون له: "... ماذا صنعت؟"؛ فقد ظنوا أنه ارتد وحاد عن طريق الحق وجادة الصواب، ولكنه كان واثقاً من نفسه عارفاً بالوظيفة التي يؤديها ولذلك كان يقول لهم: "ستعلمون نبأه بعد حين"

ج . حققت الفائدة المرجوة التي ينشدها التاجر العراقي ومسكين الدارمي؛ فالأول يريد تسويق خمره السود، والثاني يريد أن يقبض الثمن المناسب للحيلة التي احتالها لكي تشتري مليحات المدينة الخمارات السوداء. فكلاهما حقق منفعة. ونحن نعلم أن الخطاب الإشهاري في حقيقة أمره مؤسس على المنفعة وهي غايته القصوى وهدفه النهائي الذي يعمل على تحقيقه بجميع الوسائل.

5ـ لغة النص:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسية واحدة، غالبا ما تود تبليغها إلى المتلقي في أحسن الظروف والأحوال. إن ما يهم الإشهاري من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوي المستعمل، فقد يكون فصيحاً أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية، أو يكون خليطاً بين الفصحى والعامية وكلمات أجنبية...

والمتأمل لهذا النص يجد لغة فصحى تترجم الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه وتوضح طبقاته المختلفة؛ فمن التجار إلى النساك والزهاد المنقطعين للعبادة في المساجد إلى المغنيين والشعراء المشهورين بالظرف والخلاعة إلى الفتيات المليحات... وهذه طبيعة الحياة المبنية على التناقض الذي هو أساس انسجامها وديمومتها واستمرارها. كما أن هذه اللغة ذات مستوى دلالي بين الجماعة المتحدثة بها وتظهر تداوليتها على مستويات عديدة منها:

أ . مستوى العناصر الرابطة:

التي تؤدي وظيفة التأليف بين أوصال النص وتساهم في تحقيق انسجامه، فمن ذلك الربط بالفاء الذي مارس حضوره في النص بتواتره حوالي سبع عشرة مرة منها: "...ف باعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالباً ف كسدت عليه...، ف قيل له ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي...ف قصده ف وجده..."

إن الدور الذي تؤديه الفاء هنا يتعدى وظيفة العطف إلى غرض أبعد منه يتناسب مع نفسية التاجر العراقي لما كسدت سلعته فصار متلهفاً على إيجاد مخرج لمأزقه بأن يبيع كل خمره السود بسرعة تناسب سرعة الفاء في العطف أكثر من الواو وثم... ويتناسب من جهة أخرى مع ما يقتضيه الإشهار من سرعة في تداوله وأداء وظيفته بين الجمهور.

ب . على مستوى بعض الأساليب:

وظفت في النص أيضاً أساليب لغوية تداولية أخرى منها:

ـ **الطلب:** "قل للمليحة في الخمار الأسود"

ـ **الاستفهام:** "ماذا فعلت بزاهد متعبد؟"

ـ **الخبر: "قد كان شمر للصلاة ثيابه**

حتّى وقفت له بباب المسجد"

ـ **التأكيد:** "قد كان شمر للصلاة ثيابه"

ـ **مخاطبة المليحة** ورجاؤها وتضرعه لها "ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه..."

ـ **القسم:** "لا تقتليه بحق دين محمد"

ـ **الالتفات:** ويتمثل في الانتقال من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطبة(25).

تتماشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهاري الذي كثيراً ما يوظف أساليب الطلب والنداء والتوكيد... في التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقي شيئاً فشيئاً واستدراجه لتقبل الرسالة بسهولة ولذة ومتعة، ذلك أن "اللقطة الإشهارية لا تتضمن الإكراه بل تتركنا أحراراً لقول لا، فنحن في نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخين ولاعبين وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق"(26).

ـــ ،، ـــ

إن اللقطة الإشهارية تغرينا، لأنها ـ إن جاز القول ـ باسمة ومسكنة وغالباً ما تستقبلنا وتحتوينا ولا نستطيع إلا أن نقول لها: "نعم لبيك وسعديك وسمعا وطاعة".

ـــ ،، ـــ

ولا بد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كون الدارمي قد أنشأ أبياتاً غزلية ما تزال تمارس حضورها في الذاكرة العربية وهي أجمل ما جاءت به قريحة الشاعر العربي، فإن النص قد هيمنت عليه الألفاظ الدينية؛ لأنَّ السياق الثقافي ـ الاجتماعي السائد الذي أنتج فيه النص يتمثل في الثقافة العربية الإسلامية التي تتسع للتعبد والصلاة والصيام والزهد... وتتسع للغزل والغناء والتعبير عن الحب والشوق...

6ـ خلاصة الحديث:

إن نصاً كهذا يجمع بين النثر والشعر يعد من عيون العربية ويظهر بوضوح قريحة الكاتب العربي القديم الوقادة، وقدرته على طرق الموضوعات الطريفة ونقل الأخبار والقصص اللطيفة وما أكثرها في تراثنا العربي. ونحن في حاجة مسيسة إلى استثمارها في ما تقتضيه الحياة العصرية من خطابات للتعبير عن نفسها ومنها التعبير بالإشهار كما في هذا الخطاب الذي يعد إشهارياً بامتياز، نظراً للسمات والعناصر الإشهارية التي كونته.

***

الإحالات والهوامش:

7. المراجع والهوامش:

1ـ مقارنة بما يوجد في الدراسات الغربية، وقد حدث أن أسندت إليَّ مسؤولية تدريس مقياس تحليل الخطاب بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، فاطلعت على المنهاج المقرر الخاص بالمقياس، فلم أجد فيه إلا الخطاب الأدبي سرداً وشعراً وبمنظور تقليدي يفتقر إلى استيعاب المفاهيم ومناهج التحليل الرصينة فقررت يومها أن أعدل ذلك المنهاج بأن أحذف منه وأضيف إليه بعض ما رأيته مفيداً لطلابنا، فأضفت الخطاب العلمي والخطاب السياسي والخطاب الإعلامي الذي يتمثل في الصحافة

والإشهار ويستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة...

وكل هذه الأنواع لم تكن مقررة على الطلبة، وقد تناولنا الإشهار آنذاك باختصار ثمَّ قدمنا أعمالاً أخرى حاولنا فيها تعميق الرؤيا مع الطلبة في سنوات 95/ 96/ 97/ و 1998 ووجهنا أنظار الطلبة إلى الاهتمام بهذا النوع من الخطابات وتعاونا معهم فأنجزوا بعض الأعمال وقدموا بعض العروض عن الإشهار، ويومها لاحظوا أن الإشهار خطاب له خصوصياته التي تميزه عن غيره من الخطابات واكتشفوا أهميته. وأعترف أن بعضهم قد فاجأني بأن قدم لي أعمالاً جيدة تذكر فتشكر.

2ـ انظر، عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري: مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 84 . 85، مركز الإنماء القومي، ص: 87. وانظر أيضاً، عمراني المصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإنشاء، مجلة فكر ونقد، العدد 34، سنة 2000، الرباط، المغرب، ص: 27.

3. انظر، عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد 92، 1998، ص: 23.

4. انظر، المرجع نفسه، صك 24.

5ـ انظر، عمراني المصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، عدد 34، 2000، ص: 27.

6. انظر، عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، الرجع المذكور سابقاً، ص:.22.

7. انظر، المرجع نفسه، ص: 22.

8ـ انظر، رشيد بن حدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48ـ 49، سنة 1988، صك 15

9. عمراني المصطفى، مرجع مذكور سابقا، ص: 28.

10ـ سراج أحمد، دور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلة دراسات عربية، عدد7، مايو 1985، ص: 44.

11ـ لم يشتهر بيرس (1839ـ 1914) مثلما اشتهر سوسير، لأنَّه كان يكتب بالإنجليزية التي لم تكن مشهورة مثل الفرنسية آنذاك وبالإضافة إلى ذلك فإن بيرس لم يكتب في اللسانيات وإنما تناول في كتابته الأولى قضايا السحر وغيرها...

12. انظر، مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد6، إبريل، 1997، ص: 62.

13. انظر، المرجع نفسه، ص: 62.

14ـ انظر، عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: 19. وانظر أيضاً، ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (1368هـ . 1949م)ن صك 6/ 18 . 19.

انظر كذلك كتاب ابن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة (د.ت)، ص: 4/ 261

15ـ محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)ن المركز الثقافي العربي بيروت، ط(2)، 1990، ص: 73

16ـ انظر، عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: 28 وما بعدها،

17ـ محمد مفتاح، المرجع المذكور سابقا، ص: 72.

18ـ محسن بوعزيزي، سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت مجلة الفكرة العربي المعاصر، عدد 112/ 113، 2000، ص: 64

19ـ سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الاجتماعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 112/ 113، 2000، ص:102

20. عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقاً، ص: 29.

21- سعيد بن كراد، مرجع مذكور سابقاً، ص: 102.

22. المرجع نفسه، ص: 102.

23- نصر الدين العياضي، وسائل الاتصال الجماهيري والمجتمع، آراء ورؤى، سلسلة معالم، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص: 46

24. عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقاً، ص: 20.

25. المرجع نفسه، ص: 28.

26- نصر الدين العياضي، مرجع مذكور سابقاً، ص: 45.



الغرافيتيــــا و الكتابــــة

د.أحمد شراك- المغرب

ما هي علاقة الغرافيتيا بالكتابة؟ إن طرح هذا السؤال، هو بحث في المستوى العلائقي بينهما على الصعيد الجينيالوجي وعلى الصعيد النظري والابستيمولوجي، أقصد على صعد تاريخية الكتابة وتاريخية الغرافيتيا، من يعتبر أصلاً لمن؟ من يسبق من؟ على الصعيد المنطقي والتاريخي؟

وفي أي سياق تاريخي وحضاري وثقافي؟ ثم ما هي علاقات الغرافيتيا بالكتابة كمؤسسة، أقصد، بنظرية الكتابة، أي أهم التوصيفات والمحددات النظرية والابستيمولوجية للكتابة، ثم أهم الوظائف الرمزية للغرافيتيا بالكتابة كنظام رمزي، ومن جهة أخرى، هل يمكن الحديث عن نظريات في الغرافيتيا ككتابة هل يمكن أن نقعد لنظرية جديدة في الكتابة انطلاقاً من الغرافيتيا. رغم اعتبارها خارج مؤسسة الكتابة، وإن كانت مؤسسة (بكسر السين) لها. إن هذه الأسئلة وغيرها تشكل إلى حد كبير أهم مفاصل هذا البحث: العلاقة بين الغرافيتيا والكتابة، في إطار تقعيد نظري عام للغرافيتيا، أو البحث عن هذا التقعيد في أفق بحث عن تماسها، أو . على الأقل ـ جعلها صوتاً قابلاً للمطارحة والتأويل، انطلاقاً من البحث في (التفاصيل) التاريخية والنظرية والابستيمولوجية بحثاً تاريخياً واستشكالياً.

1 ـ حد الكتابة:

يستمد لفظ الكتابة (écriture) من الأصل اللاتيني (Ekrityr) وهي تعني: "تمثيل الكلام والفكر بواسطة الدلائل (les signes)(1). وتدخل في إطار هذا التعريف مجموعة من الكتابات كالكتابة الصورية (نسبة إلى الصورة) (Pictographie)، والكتابة الحروفية والكتابة الإيديوغرافية (Idéographie) والكتابة الفنولوجية (الصواتية)، ثم الخربشة، وإن كان المعجم (Petit Robert) لم يحل مباشرة على كلمة (graffiti)، فإنه قد أحال على كلمتين تتحاقلان دلالياً معها وهما (Gribouillage et Griffonnage)، علماً بأن هذين اللفظين لا يرادفان حسب المعجم . معنى الغرافيتيا . حيث يشيران إلى الكتابة غير المقروءة بشكل جيد التي يصعب قراءتها ككتابة الوصفات الطبية(2).

نستطيع أن نفهم هذا التعريف، أو على

الأقل . نفسر بعض جوانبه إذا توقفنا قليلاً عند تاريخية الكتابة.

هناك إشكال يتعلق بنشأتها، وبالتحديد إلى أي حضارة تنسب الكتابة في نشأتها الأولى أو أصلها الجينيالوجي، حيث تتضارب الآراء ما بين نشأتها الصينية أو نشأتها المصرية (الكتابة الهيروغليفية) أو نشأتها السومارية "وإن كان بعض الباحثين قد حسموا هذه النشأة بردها إلى السوماريين" إن السوماريين هم الذين اخترعوا الكتابة حوالي 3400 قبل الميلاد)(3)، بينما يرى باحثون آخرون بأن السومارية هي أم الكتابة، لكن دون إلغاء لفعالية كل من الصينية والهيروغليفية في تشكيل الكتابة، حيث أن هذه الكتابات الثلاثة "تبقى هي أهم كتابات" الكلمات "(...) كما أن كلاً من الكتابة السومرية والكتابة الصينية تعكسان بشكل متساو سواء الأشياء الملموسة أو الرموز"(4). ومهما اختلف الباحثون والمختصون في الظهور المتزامن، أو غير المتزامن لكل من الكتابة الصورية (نسبة إلى الصورة) والتي يعكس فيها رسم ما لشيء ما أو لموضوع ما بصورة تشخيصية أو الكتابة الفكر وغرافية (idéographique) حيث يعكس فيها رمز ما كلمة ما (وليس صورة ما) "مهما اختلفوا فلا شك أن الإنسان ككائن وكنوع، له بعد متميز وهو البعد الرمزي، الذي يعكس تفرده ككائن رمزي بامتياز، إلى أن اخترع الكتابة الألف باء اليونانية "التي يعود تاريخ ظهورها [الفعلي] إلى القرن الثامن من قبل الميلاد"(5)، وإن كانت الكتابة الألفبائية، قد ظهرت قبل هذا التاريخ، مع الفينيقيين بألف عام قبل ميلاد المسيح(6).

إلا أن ما يهمنا من هذا الرصد التاريخي السريع، هو البحث في التعالق الممكن ما بين الكتابة والغرافيتيا، وإذا كنا قد رصدنا تاريخ الغرافيتيا سابقاً(7) يمكن القول بأن الغرافيتيا سابقة على الكتابة الألفبائية بشكل مخصوص، ذلك أنه يمكن أن نزعم بأن الكتابة الصورية، أو الكتابة الإيديوغرافية، تتقاطعان مع الغرافيتيا كرسوم حيث يظهر واضحاً غياب كتابة ألفبائية، وفي المقابل، تظهر رسومات وعلامات و"أرقام" مارسها كثير من الناس، وهم لا يعرفون الكتابة ولا القراءة حيث يمكن تأطير هذه النوع من الغرافيتيا في إطار الغرافيتيا الأمية، وهي صنف من أصناف الغرافيتيا، عرفها تاريخ الغرافيتيا.

إذا كانت الغرافيتيا سابقة على الكتابة (الألفبائية)، بل يمكن اعتبارها أول كتابة عرفتها البشرية، بل أن الغرافيتيا أساس وخلفية لتاريخ اللغة، كما هو الشأن بالنسبة للغة العربية، حيث يستند كوهين دافيد على نماذج غرافيتية ليؤرخ لنشأة اللغة العربية، واختلافها ما بين، ما يسميه بلغة الجنوب ولغة الشمال في العربية كما يستند على الغرافيتيا في تاريخ ما يسميه باللغة العربية العالمة القديمة (arabe littéraire ancienne) السابقة على الإسلام في القرن الثالث الميلادي(8).

—— ،، ——

وإذا كانت هذه الغرافيتيا (من ناحية أخرى) ظلت مستمرة حتى بعد اختراع الكتابة الألفبائية، حيث لم تقض عليها هذه الكتابة، رغم ظهور الطباعة والورق، فما السر في هذه الاستمرارية في العالم الرمزي للإنسان؟ هل هناك خصائص تميزها، وتتفرد بها وتعطيها كينونة خاصة، وأنطولوجيا استثنائية؟.

—— ،، ——

2 ـ خصائص الكتابة

أ ـ الكتابة المؤسسية المظهرة:

إن ما نقصده بهذه الكتابة المؤسسية المظهرة، هو الكتابة والنشر، أي تلك الكتابة التي تخرج من الإضمار (المخطوط) إلى الإظهار (الطبع والنشر)، تعلن انتماءها إلى الحقل الثقافي، الذي يشمل المنتوج الفني والأدبي والعلمي من كتاب ومجلة ومعارض فنية إلخ. والذي يتشكل عادة من نظام من

العلاقات الثقافية ويتكون من مجموعة من الفاعلين في هذا الحقل، والمقصود بهم: الفاعلون أو أنظمة الفاعلين، أي كل الذين يشاركون في هذه الأنظمة من أساتذة ونقاد وكتبيين وناشرين ومدرسة وصحافة وبرامج تلفزيونية..."(9)، وبعبارة أخرى، يتشكل الحقل الثقافي من كل الفاعلين سواء أولئك الذين يعملون على إخراج المنتوج الثقافي من الظل إلى الضوء، ونقصد بهم: الناشرون والمطبعيون والموزعون والكتبيون أو المسؤولون عن المتاحف الفنية وقاعات العرض الفني، والذين يروجون هذا المنتوج الثقافي، إما على صعيد الإشهار الثقافي من صحافة مكتوبة ومسموعة وإعلام تلفزي، أو على صعيد النقد (النقاد) أو على صعيد القراءة والتلقي (قراء، أساتذة، مدرسون، تلاميذ ، طلبة، إلخ) وإن كان يهمنا بالدرجة الأولى، أولئك الفاعلون المقررون (les décideurs) الذين يعملون على نشر المنتوج ويعطونه صفة المنتوج المؤسسي المظهر. من خلال لجان القراءة في دور النشر، ومن خلال إمكانية الاستثمار الثقافي لأن الحقل الثقافي أيضاً يرتبط بنيوياً بالإيقاع الاقتصادي والتجاري، أي إمكانيات الرواج والاقتناء في السوق الثقافية وبالتالي هناك علاقة تكامل وأحياناً تعارض، ما بين الرواج التجاري والمنتوج الرمزي والثقافي:

ـــ ،، ـــ

"إن مبدأ التبنين المركزي للحقل الثقافي [...] هو علاقة التكامل والتعارض ما بين المبدأ التجاري والمبدأ الجمالي ـ الرمزي"(10).

ـــ ،، ـــ

أما الغرافيتيا فهي كتابة مظهرة، ولكن غير مؤسسية أي لا تحتاج إلى هذه القنوات المؤسسية، بل هي كتابة خارج، الحقل الثقافي بالمعنى المشار إليه أعلاه، والذي يؤسسه بيير بورديو في كتاباته حول الرأسمال الثقافي والرمزي إلا أن الكتابة المؤسسية المظهرة في أحيان كثيرة تقفز على هاتة القنوات، وتحديداً، على وسيط الناشر، الذي يمنحها إشارة المرور إلى السوق الثقافية، من خلال ظاهرة النشر الذاتي (Auto-édition): "التي بدأت تتطور شيئاً فشيئاً في الأيام الأخيرة، إن الكاتب يتعامل إذن مباشرة مع مطبعي ويضمن هو نفسه بطريقة تقليدية توزيعه الخاص"(11)، أي أن الكاتب يجيز منتوجه بنفسه إن على صعيد الإذاعة والنشر، وإن على صعيد توزيعه في السوق الثقافية، مما يطرح إشكالاً حقيقياً حول إمكان انتساب هذا النشر الذاتي إلى الحقل الثقافي! لكن ما يهمنا في هذا السياق، هو أن الغرافيتيا قد تشبه إلى حد بعيد ظاهرة النشر الذاتي على طريقتها المخصوصة، أي أن المغرفت "ينشر" منتوجه في الشوارع والأزقة والأماكن العامة والخاصة بدون وسيط ثقافي، إنه يجيز "منتوجه" بنفسه وبدون أن يحتاج إلى قنوات توزيع مؤسسية!! وإذا كان الكاتب يهدف من خلال النشر إلى ترسيخ ذاته وانتزاع الاعتراف الرمزي في الحقل الثقافي، فإن المغرفت أيضاً قد يهدف إلى نفس المبتغى، حيث يمكن أن نفكر بصورة خاصة في فن الغرافيتي في أميركا وفرنسا الذي استطاع أن يفرض نفسه وينتقل من فن هامش ونكرة ومهمش ومنبوذ إلى فن معترف به وله جدارته الفنية، من فن خارج الحقل الثقافي إلى فن داخل الحقل الثقافي، إلى فن حصل على جوائز ؛ وكذلك استطاعت الغرافيتيا أن تثير أسئلة النقد والبحث العلمي من خلال تخصص شعب علمية للبحث في الكتابة الغرافيتية، وأن تشغل مجالاً في وسائل الإعلام سواء المكتوبة أو المسموعة أو المرئية(12). أما على صعيد التلقي، فقد لا نكون ملزمين على إعادة ما قلناه بصدد التواصل الخاص للغرافيتيا، وهو تواصل عريض حقاً، لا يحتاج إلى اقتناء كما هو الشأن بالنسبة للمنتوج الثقافي المؤسسي، ولا يحتاج إلى قنوات توزيع ولا نقط للبيع، إنه تواصل مفتوح على الجميع ومضمون الاستهلاك (القرائي والبصري)

بـل أكثـر ضـماناً مـن المنتـوج المؤسسـي، الـذي يمكن أن يقتنى دون أن يستهلك (قد يُقْتَنى الكِتاب وَلا يُقرأ).

ب ـ الكتابة المؤسسية المضمرة:

إن المقصود بها، هو تلك الكتابة المؤسسية أو . على الأصح . التابعة للمؤسسة ومن إنتاجها، كالكتابــة المدرســية والجامعيــة فــي الفــروض والامتحانات أو الكتابة الأكاديمية الجامعية، والتي تتميز بكونها مضمرة، أي أنها لا تذاع ولا تنشر، لسـبب ذاتـي يتعلـق بمنطـق المؤسسـة ووظيفتهـا الـذي يمكن فـي التقويم بالنسبة للكتابـة المدرسية والجامعيـة، أو يمكـن فـي الحصـول علـى مرتبـة علمية بالنسبة للكتابة الأكاديمية الجامعية. وقد لا تجد . هذه الأخيرة . فرصـة للنشـر لطابعهـا الأكـاديمي المتخصـص، الـذي قـد لا يسـتجيب للعامـل التجـاري. وفـي المجمـل قـد لا يسـتجيب للاستثمار الثقافي/ الاقتصادي، وهنا تكمن علاقة التعـارض مـا بـين المبـدأ العلمـي والثقـافي والمبـدأ التجـاري علــى صــعيد النشــر، وبالنتيجــة فــإن المبـدأين غيـر متلازمـين ولا جـدليين، فالنجـاح التجاري لعمل ما ليس دليلاً على جودته وتفوقه، كما أن فشله التجاري (أو عدمه) ليس دليلاً على رداءتــه العلميــة والثقافيــة والجماليــة. إن منطــق النشـر منطـق اقتصـادي . علمـي وثقـافي يراعـي انتظــارات الســوق واســتراتيجية الــرواج ومنطــق العرض والطلب.

إن ما يهمنا أكثر هنا هو الكتابة المؤسسية المدرسية باعتبارها كتابة مؤسسية مضمرة، والتـي يمكـن رصـد بعـض خصائصـها فـي الخطاطـة التالية.

***الإجبارية والإكراه:**

ـــ ،، ـــ

إن الطقس المحدد لهذه الكتابة، هو طقس الامتحان وما يرافق هذا الطقس، بل ما يؤثث هذا الطقس من توتر نفسي ومن طابع الإجبار والإكراه في الكتابة (التحرير).

ـــ ،، ـــ

***التكرار:**

تعتمــد هــذه الكتابــة علــى اســتعراض المعلومات وتركيبها، أي إعادة إنتاج (والقدرة على إعـادة الإنتـاج) الثقافـة المدرسية، ومـن ثـم فهـي كتابة تتميز بالتكرار لا بالإبداع، باعتبارها تنتمي إلى مؤسسة رسمية على صعيد مضمونها وعلى صـعيد لغتهـا، فهـي غيـر قـادرة علـى التجـاوز أو النقد لأنهـا تخضـع للسلطة. بـل إن التكرار أكثر وضوحاً (ومباشرة) في الكتابة المدرسية، باعتبارها تخضـع لسلطة مزدوجـة: السلطة الرمزية والسلطة الماديـة، علمـاً بـأن هذا التكرار قد يشـمل الكتابـة المؤسسـية المظهرة والمضـمرة معـاً لانتمائهـا إلـى "المؤسسـات الرسـمية للغـة" كمـا يؤكـد ذلـك رولان بـارث: "والحـال أن اللغـة التـي ترسـو فـي السـلطة [...] هــي حســب وضــعها، لغــة تكــرار وكــل المؤسســات الرســمية للغــة هــي آلات تكــرار: المدرســة، الرياضــة، الإشــهار، الأعمــال الجماهيرية، الأغنية، الأعلام.."(13).

***السلطة والتقويم:**

إن هذه الكتابة تخضـع لتقويم إجمالي، يحدد مصير صاحبه، إما في اتجاه إيجابي (النجاح) أو اتجـاه سـلبي (الرسـوب والطـرد)، حسـب تقـديرات سـلطة التقـويم، المطلقـة وحسـب منطـق المؤسسـة وسلطتها...

ـــ ،، ـــ

صحيح أن الكتابة المؤسسية المظهرة، قد تخضع بدورها لتقويم كما هو الشأن في المجلات العلمية المتخصصة والمحكمة، وأن حركة النشر تخضع بدورها لقراءة أو "تقويم" عبر لجان القراءة إلا أن عمل هذه اللجان يكون . في الغالب . تالياً لقرار الناشر في ترشيح عمل ما، للنشر من أجل المراجعة وضمان جودة ما للعمل المرشح.

—— ،، ——

تأسيساً على هذه الخطاطة يبدو واضحاً بأن الكتابة المؤسسية (المدرسية) المضمرة بأنها كتابة غير حرة، وكتابة غير إبداعية، كما أنها كتابة صامتة ليس لها الحق في ممارسة النقد أو ممارسة الاختلاف الرمزي والحساسية الرمزية، انطلاقاً من أن هذه الكتابة تقوم على أساس إعادة ترديد أو إنشاء ثقافة الصمت التي تعمل المؤسسة على ترسيخها في الأذهان عبر الإلقاء والتكثيف والتكرار في الفصول الدراسية، وتعمل المؤسسة على مراقبتها (تقويمها) في الفروض والامتحانات. أمام هذه الخصائص والمحددات للكتابة المدرسية، هل يمكن القول بأن الغرافيتيا (الغرافيتيا المدرسية) هي رد فعل عن هذه الكتابة؟ هل هي كتابة موازية ضد الإكراه والإجبار؟ هي كتابة حرة؟ هل هي كتابة تمارس نوعاً من الإبداعية المقموعة من طرف ثقافة الصمت؟ أم نوعاً من الإبداعية المكبوتة التي لم تجد متنفساً لها في الكتابة المدرسية؟ ومن هنا فهي تبحث عن الجديد بعيداً عن التكرار والنمطية وقريباً من تحقيق الذات وممارسة اللذة في الكتابة بعيداً عن كتابة الواجب والفرض والتقويم؟.

في الواقع أن المدرسة المغربية (ولربما العربية) قد لا تفتح مجالاً أو هامشاً للكتابة وممارستها، عبر أوراش أو أنشطة موازية في الفضاء المدرسي، بل وليس هناك دراسات علمية، تبرز ميول التلميذ نحو الكتابة وممارسته لها خارج الفضاء المدرسي، وما هو الحيز الذي تشغله في اهتماماته وترفيهاته ووقته الحر. ولعل مثل هذه الأبحاث تنتمي إلى ما أسميناه بسوسيولوجيا التفاصيل أي تلك التي تبحث في موضوعات قد تبدو تافهة وصغيرة، ولكنها في عمقها لا تخلو من أهمية في دراسة التقاسيم الكبرى والأنسجة الاجتماعية المركزية. وفي هذا السياق يمكن أن نحيل على دراسة علمية حول اهتمامات التلميذ الكتابية خارج المدرسة وبعيداً عن السلطة المدرسية أو السلطة العائلية، والتي أجريت في أكاديمية روان Rouen حول 1800 تلميذ(14)، ولقد بينت هذه الدراسة الميدانية ميول التلميذ نحو الكتابة الحرة، بل ومدى انشغاله بالكتابة، وكيف تحتل الكتابة حيزاً وافراً في حياته، رغم التقدم التقني ورغم طغيان الذاكرة البصرية على المجتمع الفرنسي وهكذا بنيت الدراسة على "أن 88% من المستجوبين أكدوا على تعاطيهم لكتابة الرسائل وتأتي بعدها كتابة الأغاني وكتابة الأشعار وتعليقات حول كتب الصور، والمذكرات الشخصية، [...] والروايات ما بين 42% من المستجوبين"(15)، وإذا كانت الدراسة قد انطلقت من فرضية مدى اهتمام التلاميذ بالكتابة، في مجتمع تطغى عليه الصورة بمختلف أشكالها وألوانها، إلا أنها عبر تحليل هذه الفرضية، كشفت عن مشغولية الكتابة في نفوس التلاميذ، ومدى ميلهم إلى الكتابة وممارستها بعيداً عن طقوس المؤسسة، بل وبينت كيف أن الكتابة تحتل أهمية قصوى في حياتهم، إلى حد أنهم لا يستطيعون الانفصال عنها. ولقد أوردت الدراسة شهادات من أفواه المستجوبين تؤكد هذه الملمح حيث صرحت إحدى المستجوبات: "أكتب كل الوقت، لا أحب أن أرى الأوراق البيضاء، لقد بدأت أكتب في السن الخامسة..."(16).

من جهة أخرى إذا كانت أكاديمية روان، قد قامت بهذا البحث وغيره من البحوث التي تهم التربية والتعليم، فإننا نتساءل ماذا فعلت أكاديمياتنا التعليمية على صعيد البحث العلمي والتربوي، سواء علاقة التلميذ بالكتابة أو بالقراءة أو بمختلف المشاغل والقضايا التي تهم المتعلم في هذه المرحلة من التعليم؟ سوى "تنظيم الأسئلة" من أجل كتابة مؤسسية مضمرة تتميز بالإكراه

والتكرار والسلطة، كما سبقت الإشارة.

ـــــ ،، ـــــ

إلا أن علاقة التلميذ بالكتابة، أثارت أسئلة على صعيد الثقافة المغربية، ضمن مبادرات ثقافية وكتابات نقدية وسجالية.

ـــــ ،، ـــــ

وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى كتابات تعود إلى السبعينيات في القرن الماضي حول أدب التلاميذ(17)، وتحديداً حول تعلم كتابة الشعر الحر ومحاكاته للتعبير عن هموم الذات والوطن: دون التقييد بالوزن، ودون التزامهم بمواضيع محددة ومسبقة"(18) على مجموعة من التلاميذ تتراوح سنهم ما بين (11 و15) سنة، ولقد بنيت هذه "التجربة" التي أجريت في أقسام تعليمية في المستوى الأول من التعليم الثانوي، على كتابات تلاميذية ملتزمة بقضايا فلسطين والقدس إلى غير ذلك. إلا أن هذه "التجربة" تعتبر تجربة استثنائية، قام بها ناقد أدبي (وأستاذ) في الفصل الدراسي كمبادرة شخصية، انطلاقاً من مفهوم جديد (مغاير في تلك المرحلة) لدور مغاير أيضاً لمدرسة أخرى وطنية وتقدمية "هذه الأفكار جميعها تشكل خلاصة مركزة لمستوى التجربة المعاشة داخل مجتمع المدرسة بصفة خاصة، باعتبارها مؤسسة توجيهية ـ تربوية. التوجيه الذي يقود التلاميذ إلى فهم مصيرهم بأنفسهم دون قسر مفروض، عن طريق دفعهم إلى المشاركة والتعاون، والتربية التي لا يمكن أن تكون ـ خلافاً لما هو سائد وعام ـ إلا على أساس وطني تقدمي"(19). وإذا كانت هذه التجربة (الشهادة) تبين مدى ميولات التلاميذ إلى الكتابة الإبداعية (الشعرية)، بشكل حر، ومدى ارتباطهم بالقضايا المصيرية للأمة العربية في سن مبكرة، فالأمر وارد حقاً، ذلك أنه إلى حدود سنة 2001، بمناسبة اليوم العالمي للشعر، قرأ التلاميذ أشعاراً من تأليفهم حول هذه القضايا المصيرية "في فضاء ثانوية يوسف بن تاشفين بفاس لم أستطع تلبية كل رغبات الإنشاد، لقد كان الشعراء/ التلاميذ كثر، كل واحد منهم أتى مدججاً بقصيدة أو أكثر [...] قصائد تناولت فلسطين والانتفاضة والأقصى والقدس والحب والمرأة...(20).

إن الكتابة في هذه المرحلة (المرحلة التلاميذية) قد تستغرق قضايا خاصة وتمارس كتابات ذاتية مرتبطة بالتفاصيل الصغيرة، كما بينت دراسة أكاديمية روان Rouen، وكما تعبر عن ذلك الغرافيتيا في أكثر من ملمح من ملامحها، لكن الكتابة في هذه المرحلة، قد تؤسس ـ من ناحية أخرى ـ لكتابة مؤسسية مظهرة أقصد، قد تكون بداية للتعاطي للكتابة الإبداعية بشكل عام. ولنا في تاريخ الثقافة المغربية شواهد على ذلك، أي أن كثيراً من الشعراء والأدباء بدؤوا النشر في الصحف والمجلات بل وطبع كتب ودواوين (نشر ذاتي) منذ هذه المرحلة، أو المرحلة الطلابية الجامعية، ولنا أمثلة كثيرة أذكر منها على سبيل المثال ـ لا الحصر ـ ديوان: "ما قبل الكلام" للشاعر المغربي الكبير محمد بنيس كمحطة أولى في مساره الشعري.

ـــــ ،، ـــــ

هكذا ينهض جدل الكتابة بين مؤسسية مظهرة ومؤسسية مضمرة منذ المرحلة التلاميذية، وإذا كان ما يهمنا في هذا الجدل، هو كيف تنهض الغرافيتيا ككتابة غير مؤسسية ولكنها مظهرة، تؤثث الفضاء الإنساني سواء في المدرسة أو خارجها.

ـــــ ،، ـــــ

3 ـ نظرية الكتابة / الغرافيتيا؟

تأسيساً على علاقة الغرافيتيا بحد الكتابة وبعض محدداتها انطلاقاً من تحديد خصائص الكتابة سواء المضمرة أو المظهرة، ينطرح إشكال ابستيمولوجي يتعلق بمفاهيم الكتابة/ الغرافيتيا وملامحها الابستيمولوجية، وهل تحديد هذه

المفاهيم ومناقشتها يؤسس للملامح الأولى لنظرية الغرافيتيا، لنظرية الكتابة/ الغرافيتيا أو الكتابة الغرافيتية اعتباراً إلى أن هذه الكتابة أم لكل أشكال التعبير اللسني وغير اللسني؟

أ - الغرافيتيا كتابة لقيطة(21)؟

إذا كانت اللقاطة تدل على غياب أب شرعي، لا على غياب أب بيولوجي على الأقل بالنسبة للأم التي تعرف لوحدها . بعد الله تعالى . (ولوحدها فقط) الأب الشرعي والأب البيولوجي، فكثير من الآباء الشرعيين ليسوا كذلك على المستوى البيولوجي، وكثير من الآباء البيولوجيين ليسوا كذلك على المستوى الشرعي. تأسيساً على هذه الإشارة، فهل الغرافيتيا لا أب شرعي لها؟ وهي وحدها التي تعرف أباها البيولوجي؟ وهل اللقط، يعني غياب توقيع (مؤلف) لها؟ أما الأب البيولوجي فهو وارد تاريخياً. ألم نقل بأن الغرافيتيا سابقة تاريخياً على الكتابة كنظام دلائلي؟ وإذا كانت الشرعية، تعني أو تشير في جانب من جوانبها . إلى غياب مؤلف أو توقيع اسمي، فهل هذا الغياب شامل ومطلق؟ ألم يوقع ريستيف دولابروتون سيرته الغرافيتية ووسمها بعنوان: تسجيلاتي أو كتاباتي (Mes inscriptions)؟ أكثر من ذلك ألم توقع الغرافيتيا التشكيلية ما يسمى بالفن الغرافيتي بأسماء مستعارة سرعان ما انكشفت حقيقتها وأكثر من هذا وذلك ألم نشر إلى أن "التأليف" الغرافيتي، يتماثل مع التأليف الكتابي، ما بين غرافيتيا موقعة بشكل فردي، وما بين غرافيتيا موقعة بشكل ثنائي، وما بين غرافيتيا موقعة بشكل جماعي، تماماً كالتأليف الفردي والمشترك والجماعي؟ على صعيد التعبير الأجناسي، أو تجنيس الكتابة، فهل من الضروري أن تحمل الكتابة جنسيتها؟ هل من الضروري أن نسمي مؤلفاً (بفتح اللام) إبداعياً يكون قصصياً أو روائياً إلخ، ألا تفقد الكتابة جنسيتها عندما تحمل تجنسيها، لأن التجنيس البراني (في الغلاف) لا يعني بالضرورة تطابقاً وتماثلاً مع النص كما يقول رولان بارث. "ومن هنا فإن الغرافيتيا، لا تحمل أي تجنيس موقع، بل أن تجنيسها رهين بالتلقي وليس "بالمؤلف".. من جهة أخرى، فإن الثقافة الشعبية لا تحمل توقيعاً ولا يعرف مؤلفها، ورغم ذلك نتداولها، وتشكل جزءاً من الرأسمال الرمزي والثقافي لمجتمع ما. ترتيباً على هذه التصورات، يمكن القول بأن اللقاطة أو اللقط مرتبط بالاعتراف، لأن الأب الشرعي هو اعتراف رسمي بالأبوة، ولكن هل الغرافيتيا لم تنتزع اعترافها؟ لم تتجاوز لقاطتها؟ ألم تعترف المؤسسة الثقافية، خاصة على صعيد الفن التشكيلي في فرنسا وأمريكا، بكثير من الفنانين الغرافيتيين؟ إلى حد أن الفن الغرافيتي يشكل مدرسة فنية تشكيلية متميزة، تشكل يتماً (Orphelinat) حقيقياً بالنسبة للسائد فنياً؟ هاهنا يمكن أن يشكل اللقط يتماً، أي أنه يقتل الأب (الفني السائد) إلى تأسيس نموذج هو، أي لا يشبه إلا نفسه وذاته.

ب - الغرافيتيا كتابة سرية أم إسراريرة؟(22)

إذا كانت السرية تعني الاختفاء والإضمار، ضداً على كل ما هو ظاهر وعلني، فإنها بهذا المعنى تطرح إشكالاً على صعيد الكتابة الغرافيتية من جهتين اثنتين: من جهة الدال ومن جهة المدلول. أما الجهة الأولى، فتطرح التباس الدال من حيث الفهم والإدراك، حيث يصعب أحياناً فك دوالها، لتشبهها بالكتابة الهيروغليفية سواء في الماضي الغابر أو هنا والآن، على امتداد تاريخ الغرافيتيا، ولعله أمر أشرنا إليه في لحظات سابقة، مع لوبروتون في كثير من المقاطع والمفاصل في كتابه "تسجيلاتي" والتي كان لا يفهمها إلا هو، والتي تطرح . من زاوية أخرى . أزمة التعاقد بين "الكاتب" والقارئ في السيرة

الذاتية كبند من بنود تحديدها كما عبر عنه فيليب لوجون، كذلك يطرح التباس الدال في الغرافيتيا وأساساً في الطاك، الذي هو عبارة عن توقيعات أو كتابات غير مفهومة في أحيان كثيرة، فضلاً عما يصيب الدالات من خدش أو محو، بفعل عوائد الزمن، وغضب الطبيعة خاصة بالنسبة للغرافيتيا التي امتدت ردحاً من الزمن في فضاء الكهوف أو الحيطان أو الأسوار. ولقد وقفنا على التباس الدال ونحن بصدد، جمع المتن المدرسي لأنه في كثير من الأحايين قد لا تكتمل الجملة أو يسقط دال ما بفعل السرعة التي تكتب بها الغرافيتيا، وبفعل كتابتها مباشرة، دون مراجعة، كما هو الشأن في الكتابة المؤسسية، مما يجعل المتلقي في وضع غامض، يصعب عليه تفكيك المراد من القول في غياب دال، أو صعوبة مقروئيته، أو سقوطه سهواً! مما يجعل السرية واردة في الغرافيتيا إن قصداً أو عن غير قصد، إن موضوعياً أو ذاتياً.

أما الجهة الثانية، فتطرح ألغاز المدلول وبالتالي غموض الدلالة لارتباط الدال بالمدلول من طرف، وللخاصية الذاتية في الكتابة الغرافيتية التي تطرح إشكالاً على صعيد التلقي في إطار تنويعات الحداثة وما بعد الحداثة من طرف ثان.

ولعله أمر ليس وارداً على صعيد الغرافيتيا، بل وأساساً على صعيد الكتابة المؤسسية سواء الإبداعية في الشعر والقصة والرواية والنقد الأدبي وما تطرحه تيارات الحداثة والمدارس والمناهج النقدية من بنيوية وتفكيك، مما يجعل تلقي الأثر الأدبي يطرح أكثر من معنى كنص مفتوح على قراءات تأويلية عديدة، بل وأحياناً يطرح قضية اللامعنى. ولعل هذه الخاصيات المرتبطة بتيارات الحداثة وما بعد الحداثة سواء في الغرب أو على الصعيد العربي، جعل كثيراً من اللاحداثيين . حتى لا أقول التقليديين والكلاسيكيين . ينتقدون بعنف هذه التيارات سواء في أصولها الغربية أو في تطبيقاتها الحرفية على صعيد الإشارات الإبداعية والنقدية، خاصة فيما يخص مسألة التلقي التي تشكل حجر الزاوية، ليس في تشكيل وبناء معاني خاصة، بل في استيعاب معاني النصوص وفهمها وإدراكها والتجاوب معها. بعبارة أخرى إذا كانت نظريات التلقي، تطرح وظيفة جديدة للقارئ، وهي ليست اكتشاف النص، وإنما إعادة كتابته، فإن هذا الطرح غير مستساغ من طرف اللاحداثيين، ويثير حفيظتهم: "إن الحديث عن دور القارئ في كتابة نص جديد [أو أن] وظيفة القارئ ليست اكتشاف النص بل كتابته، يثير الكثير من المخاوف والهواجس، وهي مخاوف وهواجس كان لها ما يبررها إلى حد كبير، فالقول بإطلاق حرية القارئ إلى درجة إعادة كتابة النص أو كتابته من جديد قد يعني فوضى القراءة والنقد..."(23). وفي كل الأحوال ليس المقصود هو الحسم بين أنصار الحداثة ومعارضيها، بين الحداثيين واللاحداثيين على صعيد التصورات الابستيمولوجية والنقدية، وإنما الإشارة فقط إلى أن الكتابة المؤسسية، انطلاقاً من إلغاز مدلولاتها والتباس دلالاتها قد يمكن وسمها بالسرية، إلا أن السرية تعني في تقديري احتجاب المعاني المباشرة، لأن كل كتابة تحمل سرها وفي سرها يكمن جمالها. وتأسيساً على هذا التقدير يمكن وسمها بالسرية، هذه السرية التي لا تعني المجهولية، بقدر ما تعني انفتاح النص على معاني متعددة وعلى إمكانية القارئ في تشكيل معنى خاص به، ليس بالضرورة هو معنى المؤلف، وليس بالضرورة مطابقته لمعنى المؤلف عبر "التفتيش" عنه بين ثنايا النص. وإذا كان الأمر وارداً على صعيد الكتابة المؤسسية، فإن السرية المزعومة كخاصة للغرافيتيا غير ذات موضوع، وبالتالي غير واردة كتخصيص مفهومي وابستميولوجي بالنسبة

للغرافيتيا خاصة على صعيد الطاك، وعلى صعيد الفن الغرافيتي أو الغرافيتيا التشكيلية. إن الغرافيتيا كذلك تكمن جماليتها في سرها، الذي ينفتح على تأويلات وقراءات متعددة.

ـــ ،، ـــ

إلا أنه من ناحية أخرى، ليست كل الغرافيتيا . كما الكتابة . مفتوحة على تأويلات في القراءة والمعنى والدلالة، فهناك الغرافيتيا المباشرة إلى درجة الإسفاف والسماجة خاصة الغرافيتيا البورنوغرافية والجنسية، وغرافيتيا الشتمية والإشاعة... مما يجعل السرية بمعنييها اللغوي (الإخفاء) والجمالي (السر) غير ذات صلة.

ـــ ،، ـــ

انطلاقاً من ازدواجية الغرافيتيا، ما بين غرافيتيا تمارس كتابة محتجبة، وما بين غرافيتيا تمارس كتابة سافرة، ما بين غرافيتيا سرية (غير مباشرة) وما بين غرافيتيا علانية (مباشرة)، ألا يمكن نعت هذه الكتابة بأنها إسرارية، خاصة وأن الإسرار كما يقول الخطيبي في خطابه إلى جاك حسون يحمل معنى متعارضاً مزدوجاً في اللغة العربية والذي يعني الإخفاء والإفشاء في ذات الوقت"(24).

إن الإسرار كتوصيف ابستيمولوجي للغرافيتيا له دلالة مفاهيمية وإجرائية على صعيد مقاربة المتون الغرافيتية التي تتراوح بين العري، أي بين كتابة عارية سافرة وإبلاغية، أي تعمل إيصال خطابها بدون مواربة أو مناورة أو مخاتلة، وما بين الاحتجاب والتخفي، وراء الدوال (غموض الدوال واستعصاء فكها). خلف المدلولات (إلغازها وتشفيرها) في إطار مناخ ثقافي يقتات من الحداثة وما بعدها خاصة على صعيد الغرب في أمريكا فرنسا على الخصوص.

ج ـ الغرافيتيا كتابة صامتة

أو هي: "التعبيرات الإيديولوجية الصامتة" كما ذهب إلى ذلك عبد اللطيف اللعبي(25) انطلاقاً من أركيولوجية الصمت كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو. فهل يعود صمتها إلى كونها كتابة مهمشة ومنسية ومقصية؟ وإذا كان الأمر كلك فهل التهميش والنسيان والتناسي والإقصاء يعبر فعلاً عن كتابة صامتة؟ ومن هنا يصبح الصمت لغة مرغوباً فيها أمام لغة الكلام، ذلك الصمت الحكيم والحليم واللبيب، وغيرها من الصفات التي تصبغه الثقافة الرسمية على ثقافة "الصمت"، أو على من يصمت ويحفظ لسانه من الكلام الذي ليس مؤهلاً له ولا أهلاً له. لأن المؤسسة الثقافية لم تخول له حق الكلام، لم ينتزع الاعتراف من هذه المؤسسة، ولم يكتسب موقعاً في خريطة الكلام لم يشكل سلطة ثقافية أو رمزية.. كما كان الشاعر أو الخطيب في ماضي الثقافة العربية الذي كان لا يتكلم إلا إذا فوضته الجماعة للحديث نيابة عنها وباسمها. حيث إن سلطته كان يستمدها من سلطة الجماعة: "وصار من شرط الخطيب والشاعر أن يتكلم باسم قومه وحسب شروطهم وهنا جرى اختراع الصمت، فالذي لا تفوضه الجماعة للحديث والخطابة يجب عليه أن يصمت حسب شروط التطور الذي مس وظيفة الكلام(26). وهكذا يمكن القول بأن ثنائية الكلام والصمت، تسير وفق إيقاع المؤسسات الثقافية من جهة، ووفق سيرورة المجتمع. فإذا كان الشاعر أو الخطيب في الماضي لا يتكلم إلا إذا خولت له الجماعة (القبيلة) ذلك، فإن الشاعر أو الكاتب اليوم، قد يكون مرتبطاً بشكل ما، بالجماعة والمجتمع، خاصة الكاتب الحزبي أو المخزني، فهو إما يتكلم باسم الحزب أو بدعم منه أو تعاطفاً معه، أو باسم المخزن، أو دفاعاً عنه، حيث إن علاقة الثقافي بالسياسي تأخذ ملامح جديدة حسب إيقاع العصر والتاريخ، وكما أن الكاتب أو الباحث اليوم قد لا يتكلم إلا إذا انتزع اعترافاً من المؤسسات الثقافية والأكاديمية (الحقل الثقافي والأكاديمي) يعطيه حق الكلام وشرعيته

في الحقل الذي ينتسب إليه.

—— ،، ——

وخارج المؤسسة (الثقافية والأكاديمية والسياسية) يسود الصمت بل يجب أن يسود الصمت، ولعله في هذا السياق، يتم تأطير الغرافيتيا بالثقافة الصامتة أو التعبير الأيديولوجي الصامت أي غير المعترف به، والذي لم تخول له المؤسسة (بالجمع) أي حق في الكلام.

—— ،، ——

إلا أن الغرافيتيا رغم عدم الاعتراف بها في المجمل، فإنها استطاعت أن تنزع اعترافاً بها من طرف المؤسسة الثقافية خاصة المؤسسة الفنية بالنسبة للفن الغرافيتي في أمريكا وفرنسا، واستطاعت كذلك أن تشكل ملمحاً ثقافياً لثورة مايو 1968 إلى حد أن شعاراتها استلهمت ووظفت في أعمال أدبية وإبداعية، بل شكلت عناوين لأعمال وآثار. وتأسيساً على هذه الاعتراضات فهل يمكن اعتبارها ثقافة صامتة؟ أو كتابة صامتة؟ يزداد الأمر تعقداً حقاً، إذا انطلقنا من تعريف الشاعر أبولينار (Apollinaire) بكونها "صراخ محفور" (un cri gravé) وهنا يبدو واضحاً بأنها ضد الصمت بل هي على العكس صراخ، قد يقول قائل بأن تعريف أبولينار، تعريف مجازي، لا يخلو من حذلقة بلاغية واستعارية، وهذا صحيح. إلا أن الصراخ وارد على صعيد الكتابة الغرافيتية بالنظر إلى مجموعة من الملاحظات المرتبطة بخصوصيات هذه الكتابة على الصعد التالية:

*على صعيد الوسائل حيث أن الغرافيتيا، تستعمل وسائل من أجل الظهور والإظهار، خاصة استعمال قنينة الصباغة التي تكسو مساحة واسعة من الجدران في لحظة زمنية قصيرة، أكثر من ذلك، فإن هذه الوسيلة تعمل على إبراز الغرافيتيا لتيسيرها للذاكرة البصرية، وكأن المغرفت يصرخ في الناس، ألا يكون الصراخ بصوت مرتفع؟.

*على صعيد الفضاء، تكسو الغرافيتيا كل الفضاءات، بما في ذلك الفضاءات البارزة كالشوارع الرئيسية في المدن وعلى أجمل الواجهات والمباني من أجل لفت الانتباه، كالصارخ عندما يرفع صوته من أجل لفت الانتباه، من أجل التعبير عن الألم أو التعبير على الاحتجاج أو التعبير عن الرغبة.. كالصارخ عندما يرفع صوته عالياً ويكتب الغرافيتيا في مكان عال أيضاً في: "مكان مثالي، في أعلى برج لتوروفيل (TOUR EIFFEL) (27).

*على صعيد الخط، عادة ما يستعمل المغرفت الخط المفخم والكلمات المفخمة ليس على صعيد كتابة الأعلام كما هو الشأن في اللغات الأجنبية بل على صعيد النص، كل النص، والتفخيم اللغوي يتماثل إلى حد كبير مع الصراخ، فالكتابة الخطية تتماثل مع الكتابة الصوتية.

—— ،، ——

وإذا لم يستعمل اللغة المفخمة فإنه يعمل على تغليظ الخط عبر الذهاب والإياب على صعيد الرسم الخطي من أجل الإبراز والإظهار كتعبير عن الصراخ.

—— ،، ——

تأسيساً على هذه الملاحظات يبدو بأن الصراخ سمة من السمات الداخلية والخارجية للكتابة الغرافيتية. وأما السمات الداخلية فهي تلك المتعلقة بتكوين هذه الكتابة ومورفولوجيتها على صعيد الوسائل والفضاء ونوعية الخط... وأما السمات الخارجية فهي المضامين والمحتويات التي تحفل بها الغرافيتيا باعتبارها كتابة تعبر عن الألم بالمعنى الواسع للألم (الألم النفسي والاجتماعي..) والتعبير عن الاحتجاج عن أوضاع سياسية واجتماعية وحضارية وثقافية.

وأحياناً يأخذ هذا الاحتجاج صفة الإبلاغ والإذاعة والفضح في مكان ما وزمان ما تعبيراً عن تظلم من نماذج سلوكية وتبرم من قيم أخلاقية، وهناك أمثلة عديدة تلعب فيها الغرافيتيا دوراً صارخاً، من أجل لفت الانتباه، حيث يمكن اعتبارها سلطة رابعة كالصحافة، أو على الأقل، عتبة نحو هذه السلطة، كالفضيحة الأخلاقية التي فجرتها الغرافيتيا بثانوية جابر ابن حيان بسلا عن دعارة بعض الموظفين في مكتب غياب هذه الثانوية(28) كما أن الغرافيتيا صراخ وصخب من أجل الرغبة، وضد الكبت الذي تمارسه المؤسسة، ولعل هذا الصراخ يبدو واضحاً في الغرافيتيا البورنوغرافية والجنسية التي تطلق العنان لرغبات الهو لتعبر عن نفسها "بعيداً" عن رقابة الأنا الأعلى وجبروته، أو . على الأقل . تمرداً عنه، من أجل تفجير الصمت. أليس الكلام صمتاً أحياناً؟ خاصة عندما يتعلق الأمر بالكلام عن الطابو في مجالات السياسة والتيولوجيا والجنس؟ أليس الكلام عاجزاً أحياناً عن التعبير والإبداع وقد يكون الهامش والهامشي أبلغ تعبيراً وإبداعاً، انطلاقاً من المقولة المشهورة "يوجد في النهر مالا يوجد في البحر"، لقد أورد الباحث عبد الله الغذامي حكايات من صميم الثقافة العربية، تعكس هذه المفارقة كحكاية امرئ القيس الذي ظل "يردد شطر بيته المشهور (مِكَرّ مفرّ مقبل مدبر معاً) ولم يتمكن من إتمامه وبات الليل كله يردد الشطر دون أن تنفتح عليه التكملة، وسمعته جاريته وهو في أزمته الإبداعية، وتمكنت من إتمام البيت.."(29)، ولعل هذه الحكاية وغيرها في الثقافة العربية، تعضد إلى حد كبير ما أسلفنا فيه القول،

—— ،، ——

حول انتزاع الغرافيتيا لاعترافات مؤسسية في أكثر من موضع، عبر فعاليتها وإبداعيتها، رغم ما يطالها من "تصميت" وتهميش وإقصاء، إلا أن صراخها الصاخب ينتزع الإنصات والالتفات والانتماء إلى عرش الكلام خاصة في موطنها الصاخب (الغرب).

—— ،، ——

د ـ الغرافيتيا كتابة متوحشة؟

لقد أكدت الباحثة الفرنسية ماري جوزي ديريو، على أن الغرافيتيا متوحشة من خلال عنوان مقالتها حول الغرافيتيا(30)، إلا أن هذا النعت أو التوصيف ظل حبيس العنوان، دون تحديد نظري في مدخل المقالة أو على هامشها، ومن ثم أي تحديد للمصطلح فهو تحديد/ تأويل (عبرة قراءة تأويلية)، وهكذا فإن التوحش الوارد على مستوى العنوان، يمكن تأويله، برده إلى الخصوصيات النوعية التي تتميز بها الكتابة الغرافيتية، والتي تخرج عن الإطار العادي للكتابة، على كل الأصعدة والمستويات، سواء على صعيد الوسائل المختلفة التي تستعملها الغرافيتيا في الكتابة سواء على صعيد الفضاء والحاملات أو على صعيد زمن كتابتها. فضلاً عن مضامينها المتوحشة، خاصة على صعيد الغرافيتيا الإشهارية النقدية للمجتمع الاستهلاكي الرأسمالي ومن ثم خصوصية وظائفها على الصعيد الاجتماعي النفسي، ولقد حاولت الباحثة أن تقارب هذه الكابة من مختلف هذه الأصعدة والمستويات، إلا أنها وصلت في نهاية المقالة إلى هذه النتيجة "رغم كل المحاولات للمقاربة فإن الغرافيتيا تظل بنتيجة أقل في أغلب الحالات فالغرافيتيا تظل خفية وسرية ومجهولة، وأن محددات إشارتها (son geste) أي العدوانية والاندفاع والانعزال تبقى بالنسبة لنا في أغلب الأحيان مجهولة"(31)، ولعل هذا "التصريح" يبين دلالات العنوان، أو على الأقل يقترب من الدلالات، فهي أي الغرافيتيا متوحشة بالنظر إلى كتابتها تظل خفية وسرية (على صعيد زمن كتابتها) ومجهولة (لا تحمل توقيعاً محدداً) كما أنها تتميز بكونها عدوانية واندفاعية وانعزالية،

ولعل هذه الصفات أو المواصفات تحدد إلى حد بعيد ملامح الوحشية الواردة في العنوان، والتي يمكن إجمالها في كون هذه الكتابة غير مؤسسية (إذا استعملنا البرهان بالخلف)، فهي غير مؤسسية لأننا لا نعرف كاتبها، ولا زمن كتابتها كما أنها عدوانية أي أنها تنقد بشكل سافر وعنيف، وأنها اندفاعية أي لا تخضع لنواميس محددة في الكتابة، وانعزالية، أي أنها تنزوي في فضاءات معينة، أو أنها لا تتميز بالاتصال والاستمرار على صعيد كتابتها، فهي شذرات مقطوعة ومبثوثة هنا وهناك، لا يحكمها منطق التأليف كما هو الشأن في الكتابة المؤسسية، كما أن الباحثة، تقر بأن هذه الكتابة "تبقى بالنسبة لنا في أغلب الأحيان مجهولة" وهو أمر صحيح، لأن تاريخ كتابة مقالتها يعود إلى غشت 1972، في هذه المرحلة، لم تكن هناك كتابة ودراسات مستفيضة على صعيد فرنسا، بل حتى أميركا، لم تكن فيها المطارحات قد وصلت درجة عالية من المقاربة والتحليل، فضلاً عن ذلك فقد شهدت الغرافيتيا، بعد هذا التاريخ تطورات على صعيد أميركا، التي انتقلت إلى فرنسا بحكم (التبعية الثقافية أو التواصل الثقافي!) خاصة تطور الغرافيتيا إلى الطاك (Tag)، ثم ظهور الفن الغرافيتي، كفن تشكيلي. وفي خضم هذه التطورات شهدت الغرافيتيا تطورات على صعيد وسائلها وحاملاتها ومضامينها وأهدافها... لكن في كل الأحوال فإن مقالة الباحثة، تظل مقالة رصينة ودالة في المقاربة السوسيولوجية للكتابة الغرافيتية، ويظل مصطلح التوحش وارداً، إذا ربطناه باللاتماس، وبالتالي بالكتابة غير المؤسسية التي لا تخضع لأوليات واستراتيجيات الكتابة المؤسسية أو إلى: "الكتابة الشرعية والعادية"(32) إلى كل ما تنساه هذه الكتابة أو تحتقره، وأن كل ما تنساه وتحتقره يوجد في الغرافيتيا "ككتابة ظل"(33). ولعل هذه، الكتابة الأخيرة "تمكننا إذن من استشفاف الواجهة الخفية من مجتمعنا"(34). لعلها الخلاصة التي توصلت إليها الباحثة، وهي خلاصة تفيد بأن توحش الكتابة، مرتبط بكونها كتابة ظل، كتابة غير عادية غير شرعية وفي المجمل كتابة غير مؤسسية، لكنها رغم ذلك فهي تعكس الجوانب الخفية من المجتمع، وهنا تكمن قوتها الاجتماعية وشرعية تحليلها السوسيولوجي، والسؤال المطروح في هذا السياق إذا كانت هذه الكتابة (الغرافيتيا) غير مؤسسية، فهل هي هامشية؟ (وإن لم تصرح الباحثة بهذا المصطلح) وما هي حدود الهامش على صعيد هذه الكتابة؟

هـ الغرافيتيا كتابة هامشية؟.

لا شك أن الهامش له مساحة أوسع ودلالات أوسع، لأنه يشمل المكتوب والشفوي، يشمل السياسي والاجتماعي الاقتصادي والثقافي، بينما الكتابة الهامشية، فهي هامش ملتصق ومرتبط بالمكتوب وبالكتابة بالمعنى الواسع لها، أي كتابة كنسق دلائلي يشمل المخطوط والمرسوم، الصوري واللسني، لكن داخل الكتابة الهامشية: هل هناك كتابة بالمفرد أو بالجمع؟ هل الكتابة الهامشية تعني بالضرورة بأنها لا مؤسسية أو من خارج المؤسسة؟ أم قد تكون حتى داخل المؤسسة؟ ونقصد هنا بالمؤسسة، مؤسسة الكتابة (المعترف بها) وبالتالي الكتابة التي تكون منافحة عن المؤسسة بالمعنى السياسي الاجتماعي والثقافي، أو . على الأقل . لا تشكل عداء لها وخروجاً عن متنها وإوالياتها واستراتيجياتها.

—— ʻʻ ——

لكي نقترب من مفهوم الهامش في الكتابة، وتحديداً في الغرافيتيا باعتبارها كتابة هامشية، قد يكون من الضروري تأطير هذا الهامش ونوعيته، في علاقة متجاورة أو محايثة أو معارضة مع هوامش أخرى في الكتابة، وذلك في أفق تحديد نظري أكثر دقة وعلمية.

—— ʻʻ ——

***كتابة هامشية مؤسسية (داخل نصية).**

إن ما نقصده بهذه الكتابة هو تلك الكتابة الهامشية لكن داخل مؤسسة الكتابة بكل نواميسها ومواصفاتها وبنياتها، إلا أنه من داخل مؤسسة الكتابة تمارس هامشيتها في إطار صراعها مع النسق، ومع الكتابة الرسمية والمؤسسية، وقد تأخذ صيغة الانزياح كما هو الحال في الكتابة الشعرية، والانزياح صيغة جمالية في الاستيتيقا الشعرية، ولكن أيضاً صيغة هامشية "متمردة" عن متن القصيدة كما قد تأخذ صيغة الاستطراد (الخروج عن المتن) من أجل غاية جمالية وهي الإمتاع والاستلذاذ الجمالي في التلقي والقراءة. إلا أن هذه الغاية قد تخفي وتضمر غاية أخرى وهي تكسير المتن والنسق الثقافي المؤسسي، وفي هذا السياق يورد الباحث عبد الله الغذامي مثالاً من هذه الكتابة الهامشية (داخل نصية) من خلال كتاب الجاحظ "البيان والتبين" في فصله أو كتابه "العصا" وتحديداً، حكاية عن امرأة يعطيها الجاحظ اسم "غنية" وكان لها ابن سليط اللسان من جهة، ويتباهى بنفسه من جهة أخرى، وانطلاقاً من هاتين الصفتين، كان شديد الاستفزاز بالناس وفي كل مرة يستفز أحداً (على مستوى القول) يكون مصيره قطع جزء من وجهه (الأنف، الأذن، الشفة)، وفي كل مرة كانت أمه تستفيد من الدية التي تقدم لها كتعويض لهذا الضرر الذي لحق بوجه ابنها فاستطاعت، أن تكسب كثيراً من المال والغنم والإبل... وهكذا حاول الجاحظ أن يجعل تطابقاً ما بين الاسم: غنية وواقع الحال الجديد بعد حصولها على الدية والتعويض... إن الاستطراد الوارد هنا، وإن كان هدفه المعلن هو الإمتاع في التلقي، وذلك بالخروج عن محورية النص "العصا" إلا أن هذا الاستطراد، يحمل في ذاته، مضمراً ثقافياً متمرداً وناقداً للمتن بل وتقويضاً له عبر "لعبة السخرية" ولعل هذا ما يتوصل إليه الباحث عبد الله الغذامي، عبر قراءة تأويلية، عبر نقد ثقافي. بحثاً عن البنية العميقة الثاوية وراء مظهر النص أو غاياته المظهرة على صعيد الاستطراد، وهكذا يؤول الباحث تقطيع الوجه (وجه الابن المذكر) بأنه لصالح المرأة، ومن ثم: "إن القصة تتضمن الانتصار للأنثى المهمشة مذ جاءت صياغة الحبكة لصالح المرأة"(35) وتأسيساً على هذا التأويل وغيره(36)، يخلص الباحث إلى أن الحكاية ليس مجرد تسلية وإنما هي: "جاءت لتلغي الخطاب المؤسساتي وتزرع بدلاً عنه خطاباً آخر، خطاباً كان هامشياً واستطرادياً، ولكنه سيصير أصلاً ومتناً عبر مفعوله المخاتل للفعل النسقي"(37) قد لا يهمنا هنا مدى اتفاقنا مع المقاربة التأويلية في مضمونها ومحتواها، وتخريجاتها، لكن ما يهمنا، بأن الاستطراد، كان نصاً موازياً داخل النص، أو أن هناك نصين (المتن والهامش)، يتصارعان، وأن هناك ميلاً إلى الهامش، لكنه لا يعبر عن نفسه بشكل مباشر، بل يأخذ صيغاً ومخاتلات تجاه المؤسسة وإكراهاتها، والأمر يمكن تأكيده، بالنظر إلى أن كثيراً من الكتابات والنصوص . بحكم الإكراه المؤسسي . قد تعبر بطريقة مضمرة، سواء عن طريق الاستطراد أو الانزياح، أو عن طريق المجاز والترميز، عن مضمرات وأفكار مسكوت عنها، لا يمكن قولها بطريقة مباشرة،

—— ،، ——

في إطار لعبة المقول واللامقول، اللامقول الذي عادة ما يكون تعبيراً عن الهامش أو الكتابة الهامشية، من داخل المؤسسة ومن داخل النص، كما حاولنا أن نبين من خلال الارتكاز على سياق "النقد الثقافي"..

—— ،، ——

***كتابة هامشية مؤسسية (هامش . نصية).**

إن ما نقصده بهذه الكتابة هو الكتابة في

حواشـي النصـوص وعلـى هامشـها فـي أسـفل الصفحة أو في آخرها، وقد تكون داخل النصوص (كالإحالات في الكتابات الأنجلوساكسونية) ولكن رغم ذلك لا تكون من صميم المتن. وفي مركزه وتتميز على مستوى الشكل بخط رقيق (بحجم أقل)، إنها كتابة تتميز بالإشهاد، إشهادية على المتن والمركز عبر مجموعة من الشهود (مؤلفون، كتاب آخرون..) يشترط في هؤلاء موقعاً اعتبارياً حقيقياً، بالإضافة إلى زمنية الإشهاد في الإحالة والكتابة (الأخذ بعين الاعتبار تاريخ التأليف في خضم تطورات البحث والكتابة بالنسبة للكتابة الأكاديمية والمتن الأكاديمي في تخصص ما) إلا أن الكتابة في الهامش قد تكون أحياناً تنفيساً عن المتن، بحكم ضغط المتن، وقد تكون تنفيساً على هامش المتن أي أنها قد تعبر عما لا يستطيع المتن أن يعبر عنه، إنها نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة المركزية أو المؤسسية، إنها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها، بعيداً عن سلطة المتن والمركز. ولذا قد تكون معبرة بشكل قوي عن مسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه، وبعبارة أخرى، قد تكون كتابة موازية للنص. وفي أحيان أخرى، بل ومن خلال رؤية أخرى، تنصب قراءة دريدا لمسألة الهامش، والتي سبقت الإشارة إليها، أي إلى الهامش كسقط (Le rebut) مما جعله أكثر اقتراباً من الإنصات إلى التحليل النفسي في معالجة النصوص ومقاربتها. لأن التحليل النفسي مع فرويد هو الذي أعطى الاهتمام لما هو تافه، أو . على الأقل . ليست له دلالة مركزية باعتباره قد يلعب دور المركز ولقد انطلق دريدا من هذا التصور ليفككه على صعيد الكتابة كعلم، وعلى صعيد هوامش الكتابة الفلسفية: "لا وجود لهامش أبيض أو عذري أو فارغ، وإنما هناك وجود نص آخر، لباس من اختلافات القول، بدون أي مركز للمرجعية.."(38)، وقد قارب دريدا متوناً فلسفية كثيرة، عبر تاريخ الفلسفة من أجل استكشاف هذا الطرح المختلف للهامش في الكتابة الفلسفية، حيث لاحق كثيراً من المتون الفلسفية لأرسطو وديكارت وفوكو وهيدجر... وقد لاحظ مركزية الهامش كنص رغم وروده على هامش النص المركزي، حيث لاحظ على سبيل المثال . لا الحصر . كيف أن منع ارتكاب المحارم، لم يرد في مركز نص العقد الاجتماعي لجان جاك روسو، وإنما أشار إليه روسو في هامش أسفل الصفحة (39)، مع العلم أن منع ارتكاب المحارم يشكل أهمية قصوى في نسيج المجتمع الإنساني، باعتباره قانوناً كونياً...

هكذا ينقلب الهامش إلى مركز والمركز إلى هامش على صعيد الكتابة مما يجعل النظر إلى الهوامش في أسفل الصفحة أو في آخرها، لا معنى لها على صعيد الكتابة، تتحول الكتابة الهامش . نصية إلى كتابة لها قيمتها، والتي ينبغي إعطاؤها أكثر ما يمكن من الأهمية في التلقي والقراءة.

***كتابة هامشية مؤسسية ("خارج" نصية).**

إنها الكتابة التي تنطلق من تكوينات وإنجازات الكتابة المؤسسية المطبوعة إلا أنها، تخرج عن النسق المؤسسي في الكتابة، أي تميل إلى كسر الإيقاع المؤسسي والإيديو . ثقافي في المجتمع، وهي كتابات عادة ما تنتقد ثلاث بؤر أساسية وهي بؤر الجنس والميتولوجيا والسياسة النسقية أو الرسمية، وفي هذا الصدد، قد تصنف هذه الكتابة من طرف المؤسسة الثقافية تصنيفات واطئة انطلاقاً من مقولات ثقافية إيديولوجية سائدة، وهكذا صنفت مثلاً "ألف ليلة وليلة" في الثقافة العربية بأنها سفيهة، ولا تليق إلا بالأطفال والنساء وذوي النفوس الضعيفة "جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، وهذه صفات

تكشف عن النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الآخر المختلف والضعيف كالمرأة والطفل، وفي نظرته إلى خطاب ينتسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقراً مثلهم(40)، كما نظر النسق الثقافي السائد إلى كتابات الشعراء الصعاليك، وكتابات أبي نواس بأنها ماجنة وتخرج عن مقاييس المتفق عليها مؤسسياً، أي تدخل في إطار خلخلة الطابوهات، ككتاب "نقد الفكر الديني" لجلال العظم، وكتاب "الإسلام وأصول الحكم" لعلي عبد الرزاق، ورواية "آيات شيطانية" لسليمان رشدي، اعتبرت هذه النصوص (وغيرها) خارج المؤسسة الدينية بل وضعت في خانة التكفير لأصحابها، وأثارت جدلاً واسعاً في الوسط الديني والثقافي.

— ،، —

قد نستفيض في ذكر الأمثلة من الكتب والمؤلفات التي صنفت من طرف النسق الثقافي الرسمي(41) في ثلاث خانات أساسية:

— ،، —

. خانة التعهير:

أي أن أصحابها يتهمون بالمجون، وبإفساد أخلاق الناس وتدخل في هذه الخانة الكتب والمؤلفات التي تأخذ الجنس كمتن لها.

. خانة التكفر:

أي أن أصحابها يتهمون بالتكفير والخروج عن الملة والدعوة إلى الكفر والمروق، وتدخل في هذه الخانة الكتب والمؤلفات التي تأخذ الدين كمتن لها.

. خانة الشغب والتخوين:

أي أن أصحابه يتهمون بالخيانة والخطورة لما تحمله أفكارهم من نقد للأنساق السياسية السائدة في المجتمعات التي لا تعطي الهامش الكافي في حرية التعبير والرأي.

أن هذه الخانات الثلاث رغم اختلاف تلويناتها، تلتقي في استراتيجية واحدة، وهي إما اضطهاد أصحاب هذه المؤلفات أو منعها من التداول في السوق الثقافية. وتاريخ الثقافة العربية (خصوصاً) هو تاريخ منع لكثير من المؤلفات الفكرية والإبداعية على حد سواء. إلا أن هذه الخانات الثلاث . من جهة أخرى . تنم على أن هذه الكتابات يوحدها الهامش بحثاً وكتابة والمقصود بالهامش هنا، أي كل ما هو غير مركزي، ولا يدخل في إطار النسق الثقافي السائد على صعيد التمثلات والتصورات والآراء والأحكام، كما أن الهامش هنا لا يحيل إلى المعارضة بالمعنى السياسي، بل إلى المشاكسة بالمعنى الثقافي والفكري، ولهذا السبب أدرجنا هذه الكتابات في خانة الهامشية من طرف "وخارج" نصية من طرف ثان، والخارج هنا لا يعدو أن يكون خروجاً عن نمطية النصوص ونسقها السائد في إطار الثقافة المؤسسية الرسمية والسائدة.

***كتابة هامشية مؤسسية (تكنولوجيا النص).**

إن المقصود بهذه الكتابة، هي الكتابة التكنولوجية كالخطابات (Messages) المتبادلة عبر التلفون المحمول، والتي تشكل كتابة تواصلية سريعة، لا تخضع إلى قواعد تركيبية ولغوية صارمة، إنها تتمتع بنوع من الحرية في التعبير، بل أنها خطابات تقع في مفترق الطرق ما بين الكتابي والشفوي، لأن همها الاستراتيجي هو التواصل بغض النظر عن صحة تراكيب الخطاب ولغته، وفي هذا الاتجاه، تلتقي مع البريد الإلكتروني الذي بدأ يتنامى من حيث استعماله "في ربيع 2000 أن الأرقام أعلنت عن 160 مليون منخرط في شبكة الإنترنيت منهم 5 ملايين فرنسي"(42). إن كلاً من الخطابات التلفونية، والإيمايل (Email) تنتشر وسط المراهقين أكثر

من الفئات الأخرى "الذين يتخذون منه وسيلة [كتابية] للمحادثة الدائمة"(43) وقريباً من هذا التواصل التكنولوجي المكتوب أو هذه الكتابة التواصلية التكنولوجية ظهر نوع إبداعي مرتبط بالتكنولوجيا، وهو الرواية التكنولوجية(44)، وهي رواية تتميز عن الرواية العلمية أو رواية الخيال العلمي، لأنها تأخذ "بأطراف المهمش العلمي الشخوص المتمردة"(45) إضافة إلى ذلك تتميز بخصائص بينها علاقات الاستمرار والقطيعة مع الرواية التقليدية "كالحبكة والشخصية والقص"(46)، على صعيد الاستمرار. واستعمال اللغة التكنولوجية في السرد كقطيعة بما تتميز به هذه اللغة كوسيلة وكخطاب أيضاً.

إن هذه الكتابات الجديدة المرتبطة بعصر الحداثة وما بعدها لا تخلو من هامشية على صعيد جينيالوجية كتابتها، وعلى صعيد مضامينها ومحتواها، باعتبارها نصوصاً تكنولوجية أي تستعمل التكنولوجيا كأداة في التواصل والتخاطب، لكنها رغم ذلك فهي مؤسسية، وتمأسسها نابع من الوسائل التي تستعملها، وهي وسائل معترف بها،

ــــ ،، ــــ

كما أن الخطابات المبثوثة على صعيد هذه الوسائل لا تثير رد فعل من المؤسسة، إما لأنها ليست لها فرصة انتشار غيري واسع، كالخطابات التلفونية والبريد الإلكتروني، بل تدخل في إطار حرمة المراسلات والتواصل، وإما أن لها شرعية أدبية مؤسسية كما هو الحال بالنسبة للرواية الإلكترونية أو التكنولوجية.

ــــ ،، ــــ

***الغرافيتيا كتابة هامشية لا مؤسسية.**

لعل تحديد الغرافيتيا بكونها كتابة هامشية، يكاد يكون هذا التحديد محسوماً، بل أن هذه الكتابة "الغرافيتيا" لا تنفرد به، ولا تتميز به لوحدها لأن الهامش حاصل كتابات متعددة تنتمي إلى مؤسسة الكتابة (داخل نصية. "خارج" نصية . هامش نصية . تكنولوجيا النص)، بل يمكن أن نزعم بأن هامشيتها تتقاطع فيها مع النصوص الشعبية (التي تنمي إلى الثقافة الشعبية) يمكن الإشارة (فقط) إلى الروض العاطر للشيخ النفزاوي الذي عبر عن كثير من ملامح كتابة (لغوية) بورنوغرافية، عندما تحدث عن مختلف أنواع الذكر وأنواع الفرج، وأوضاع النكاح في إطار بلاغة [خاصة] بالنكاح(47)، إلا أن الإشكال الحقيقي، هو مدى علاقتها بالمؤسسة والتمأسس وهنا تتطرح أسئلة ابستيمولوجية، متعلقة بنظرية الكتابة الغرافيتية. وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن علاقتين اثنتين على المستوى النظري والجمالي أيضاً:

. الغرافيتيا ككتابة هامشية ضد مؤسسية:

وهي الكتابة التي ينتصب فيها الهامش كنقيض لخطاب المؤسسة بشكل مزدوج على المستوى الجنيالوجي للكتابة وعلى مستوى الحمولة النظرية والمضمونية. أما المستوى الأول فيتجلى في الوسائل والفضاء والزمن، وأما المستوى الثاني وهو المستوى الحاسم فيتجلى في الخطاب ومدى نقده ونقضه للخطاب المؤسسي، حيث يشكل خطاباً مناقضاً ومتوازياً، ولقد حددنا بعض النماذج منه كخطابات ثورة مايو 1968، والخطاب ضد الإشهار، أو خطاب السخرية.. إلا أن السؤال المؤرق حقاً، هو هل هذا الخطاب يشكل خطاباً مضاداً ونقيضاً كهوية وككينونة وأنطولوجيا أي أنه خطاب يسعى ويتغيا الشرعية والاعتراف، متخذاً الغرافيتيا كخطاب مخاتل ومخادع أو وسيلة (فقط) من أجل التمأسس والاعتراف المؤسسي، ولقد أشرنا إلى مثل هذا الخطاب، والذي يبدو واضحاً مع الخطاب الفني التشكيلي (الفن الغرافيتي) الذي استطاع أن ينتزع اعترافه، أو أن المؤسسة استقطبته إلى منطوقها ومكونها المؤسسي، وفي كل الأحوال فإنه "خرج"

من دائرة ذلك الخطاب الهامش اللامؤسسي.

ـ الغرافيتيا ككتابة هامشية "مؤسسية":

وهي كتابة ينتصب فيها الهامش كمحايث للمؤسسية، ولكنه لا يخرج عن أولياتها ونواميسها ليس على الصعيد الجينيالوجي، وإنما على الصعيد النظري أو الحمولة الإيديولوجية والثقافية، أي أنها كتابة هامشية من داخل المؤسسة كمنطق ونسق نظري، حتى ولو بدت في كثير من الأحيان مشاغبة ومنزاحة، إلا أن هذا الشغب والانزياح لا يشكل خطراً على المنطق البنيوي للمؤسسة وأهدافها وغاياتها. ولعل هذه الكتابة "تزدهر" أكثر في المغرب والعالم العربي.

ـــ ،، ـــ

وأما المستوى الجمالي للكتابة الغرافيتية، فهو يتأسس أيضاً على علاقتين وهما:

ـــ ،، ـــ

*** الغرافيتيا ككتابة جمالية:**

إن الغرافيتيا لا تخلو من شعرية وجمالية، سواء على صعيد جينيالوجية الكتابة وكينونتها، وسواء على صعيد تعبيراتها وصياغة ملفوظاتها، أو على صعيد الخطاب خاصة شذريته (الخطاب الشذري) وعلى صعيد إيحائية هذا الخطاب، أي انتقاله من المستوى المباشر إلى مستوى غير مباشر إيحائي لا يخلو من استعارة وبلاغة جمالية، فضلاً عن استعمالها لنسق دلائلي يجمع بين جمالية الخط، والرسم والتشكيل وبلاغة اللون (48).

***الغرافيتيا ككتابة واطئة:**

ليست كل الغرافيتيا ـ كما الكتابة المؤسسية ـ كلها جمال وبلاغة وإبداع، بل هناك ككتابة رديئة ومبتذلة تعتمد على المباشرة وعلى التشهير والإيذاء وعلى السماجة والسذاجة والسطحية والتشخيص بدل التجريد، وعلى الشتم بدل النقد، وعلى الإشهار بدل نقد الإشهار، يحضر فيها الخطاب الشفوي، أكثر من الكتابي وتحضر فيه اللغة الواطئة بدل اللغة الراقية، تكرارية استنساخية، بدل أن تكون إبداعية ومبدعة.

هكذا تتعالق الغرافيتيا ككتابة بالكتابة المؤسسية. إن على الصعيد الأنطلوجي أو الصعيد الابستيمولوجي، كما أنها تتماز عنها بمجموعة من المحددات، ليس الهامش إلا منطلقاً لها. إنها كتابة هامشية لا مؤسسية، كتابة هناك (Ailleurs) لا تقدم نفسها عبر وسيط طباعي (الطبعة الورقية)، أي أنها كتابة أصلية (نسبة إلى الأصل) بالمعنى الجينيالوجي، مادامت هي أم الكتابة أو سابقة عليها تاريخياً ورمزياً، تعود ممارستها إلى عصر ما قبل الطباعة، كما تتميز بكونها إسرارية، صراخية، لا نسمع صوتها، وإن كان ينساب بين الكلمات والرسوم والأيقونات..

متوحشة باعتبارها تخرج عن طقوس التمأسس والأعراف الكتابية، وفي كل هذه المحددات، تنهض على نمط خاص من الكتابة وكيان خاص في الكتابة، يعبر بشكل خصيب عن المشهد الاجتماعي والنفسي والتواصل والتاريخي والجمالي للإنسان في مختلف الأبعاد والبلاغات، وهنا تكمن وظائفها التي يمكن تلخيصها وتركيزها في الآتي.

4 ـ وظائف الكتابة الغرافيتية:

أ ـ الوظيفة الأثرية:

إن الوظيفة الأثرية تعود إلى الأثر (Trace)، وقد يكون هذا الأثر غائباً فتقوم على استحضاره، وهو إما الاسم الشخصي أو اسم الحبيب، أو اسم واقعة أو حدث مر في التاريخ، إن الأثر قد يحيل إلى التأريخ والتاريخ الغابر (للمُغَرْفِت) في زمن ومكان ما، قد يكون زمن سلم أو زمن حرب، زمناً ذاتياً، أو زمناً موضوعياً، إن الأثر له أيضاً مرادفه مع التخليد (هناك) في الطبيعة وعلى الجدار، باعتباره لغة مخصوصة له

وقع خاص ولذة خاصة.

ب ـ الوظيفة التواصلية:

إن للجدار وظيفة خاصة في التواصل والإخبار والإبلاغ هو يمارس تحدياً من نوع خاص، تجاه قنوات التواصل الأخرى، إن الجدار "... يتلقى الاحتجاجات والإهانات والمطالب وكل الهوايات السياسية والجنسية والاجتماعية" (49)، والجدار هنا، يأخذ طابعاً خاصاً ومخصوصاً، يتجاوز الكتابة على الورق في الملصقات: "إن الملصقات لم تستطع أن تحل محل الكتابات الجدارية، كلمة مكتوبة بحروف بارزة لها جاذبية لم ولن تكون للملصق" (50)، إذا كان للجدار جاذبية خاصة ووظيفة خاصة كحامل للغرافيتيا، فإن يعطيها وظيفة خاصة على صعيد التواصل، ذلك التواصل المفارق، الذي سبقت الإشارة إليه في سياق تعريفها، ولكن من المؤكد أن الغرافيتيا استطاعت أن تشكل تواصلاً فعالاً مع الآخر، إلى حد أن الأنا تصبح آخر والآخر أنا، يصعب الفصل بينهما على صعيد الإرسالية وعلى صعيد الإرسال والتلقي.

ج ـ الوظيفة الاجتماعية:

“Si bous avez des problémes, écrivez sur les murs graffiti”. (la cour de la Sorbonne pendant l’hivers 1969).

انطلاقاً من البعد السوسيو . ثقافي الذي يميز الغرافيتيا، فإن الكتابة الغرافيتية، لها وظيفة اجتماعية مرتبطة إلى حد التماهي مع هذا البعد، حيث يصعب الفصل بين كون الغرافيتيا ثقافة المجتمع كما أشرنا سابقاً وما بين وظيفة كتابتها (ككتابة) على المستوى الاجتماعي. إلى حد القول مع براساي، بأن الحائط مقياس للحرارة الاجتماعية: "فبقدر ما ترتفع هذه الحرارة، بقدر ما يُغّطى الحائط بالغرافيتيا" (51).

ــــ ‘‘ ــــ

ولعل هذه الملاحظة تنسحب، بصورة خاصة على الغرافيتيا السياسية، التي عادة ما تكون معبرة عن أحداث سياسية كبرى، إما بشكل بعدي أو أثناء هذه الأحداث (52)،

ــــ ‘‘ ــــ

وينطلق براساي في تعداد الأحداث السياسية التاريخية، التي رافقتها موجة كثيفة من الغرافيتيا على الجدران والحيطان: "كجدران مدريد وفلونسيا وبرسلونيا وسفيليا بإسبانيا التي غطاها حرف (P) الذي يعني (Protestez) في يونيو 1959" (53) وجدران الجزائر أثناء التحرير، والصين سنة 1959 إلى غير ذلك من الأمثلة التاريخية التي وثقت فيها الغرافيتيا كتعبير سياسي واجتماعي هامشي، مرافق لهذه الأحداث.

لا تقتصر الوظيفة الاجتماعية، على رصد الأحداث وتسجيلها، ونقدها على الجدران والحيطان، وإنما تتجاوز هذا المعطى المباشر إلى معطيات أخرى غير مباشرة، تتجلى في الدور الديمقراطي للغرافيتيا في التعبير بالأشكال الصُوَرية عبر الرسم والتشكيل (54)، إلى حد القول بأن الجدار أصبح: "مرآة للتيارات الكبرى للفن المعاصر [وخاصة] الكاليغرافيا" (55). وتأسيساً على هذه الملاحظة، فقد كان الجدار (وما يزال) فضاءاً ديموقراطياً للتعبيرات الفنية والجمالية المغمورة، ولكن الفعالة في ذات الوقت: "أن الفنان الأكثر شهرة هو الفنان المغمور حقاً" (56) ولعل هذا ما أشرنا إليه في مواضع مختلفة والذي يحيل، بطريقة أخرى، إلى وظيفة أخرى للكتابة الغرافيتية وهي الوظيفة الشعرية (أو الجمالية). ليس على صعيد الأيقونات والرسوم والتشكيل فحسب، بل وأيضاً على صعيد الكتابة اللغوية أو اللسنية حيث تجاوزت هذه الكتابة الأبعاد المباشرة الفجة إلى ممارسات لغوية إيحائية لا تخلو من بلاغة واستيتيقا وإبداع.

د ـ الوظيفة السيكولوجية:

إن الغرافيتيا تعكس جانباً نفسياً عميقاً للمُغَرْفِت، ومن هنا تطرح على المحلل النفسي والطبيب النفساني سؤال المقاربة السيكولوجية للغرافيتيا، ولقد حاول الدارسون إثارة هذا الجانب الخصب في مساءلة للكتابة الغرافيتية من أجل استشفاف وظيفته في هذا المجال. ولقد تعرض لهذا المبحث، د. هربر من خلال عرضه لأمثلة عديدة تبين هذا النشاط النفسي الخفي الذي تعكسه الغرافيتيا، ولقد توصل الباحث إلى أن الحامل (Support) يلعب الدور الأساس في هذه الكتابة، فالكتابة على الورق ليست هي الكتابة على حاملات غير الورق، (الجدار . القماش...) حيث شكل الحامل عاملاً مهماً في كشف الأمراض العقلية، حيث سرد حكاية مختل عقلي اعتقل في إحدى شوارع سان جيرمان حسب ما أوردته الصحافة في يوليو. 1937 "وبين كيف أن هذا المختل عقلياً، بدأ يُغَرْفِتُ على جدران زنزانته وعلى أغطيته (على مرأى الحراس): علامات رياضية وجبرية تطرح وتجد حلولاً لأكثر المسائل تعقيداً" (57)، ويضيف هربر، بأن هذا المختل، ما كان له أن يقوم بهذا النشاط الذهني (الاستثنائي) على الورق العادي، مما يبين بأن للحامل دوراً ما في هذا النشاط الذهني!!.

ـــ ،، ـــ

إن الحديث عن الوظيفة السيكولوجية للغرافيتيا، تطرح بطريقة أخرى علاقة هذه الكتابة بالجنون أو على الأقل، بعض مظاهر الجنون، ذلك أن الباحث ليونذري (58) بين كذلك بأن أغلب الأسماء المكتوبة على الجدران هي للحمقى.

ـــ ،، ـــ

إلا أنه ليست كل الأسماء المكتوبة على الجدران، هي للحمقى دائماً، بل أيضاً للعاقلين، مما يطرح علاقة الغرافيتيا بالجنون، ليس في علاقة تماثلية، بل وكذلك.. في علاقة غير تماثلية، أي البحث في المضمر النفسي، وبلغة التحليل النفسي في البحث في النشاط اللاشعوري للإنسان، الذي يمكن أن يتمظهر في تجليات عديدة كالحلم وفلتات اللسان وزلات القلم، ويمكن أن يتمظهر في الغرافيتيا خاصة وأن هذه الكتابة تمارس بعيداً عن الرقابة وعن هاجس اكتشاف صاحبها (59)، لأنها تتصف بالمجهولية، كما أسلفنا في موضع سابق، ومن هنا فإنه ينبغي دراسة وتحليل غرافيتيا الجنس والحب وغيرها (60) لأنها تعكس جانباً ما من جوانب حياة الإنسان، جانباً خفياً، ويبقى في الظل، ولذا فإن التحليل النفسي يمكن له أن يمارس نشاطاً علمياً خصباً في هذا الاتجاه.

قد تستمر في سرد الأمثلة وعرض الآراء في هذا المجال، إلا أنه من المؤكد بأن الغرافيتيا، لها وظيفة نفسية سواء بالنسبة للعاقلين أو الحمقى، بالنسبة للأسوياء أو الشاذين، وأن الجنون الذي يمكن أن توسم به فهو مظهر عام، يشمل كل هؤلاء، ومن ثم فإن وظيفتها النفسية لا تقل أهمية عن الوظائف التي سبق أن رصدنا.

وخلاصة، يمكن أن نزعم بأن الغرافيتيا، كتابة بالجمع، تشمل في طياتها جوانب كثيرة، من اجتماعي ونفسي، وتاريخي وأثري وجمالي، وأنها كتابة مخصوصة بالنظر إلى هامشيتها اللامؤسسية، بما تتميز به من خصائص كالإسرار والصراخ والتوحش، كتابة تتواصل مع التمأسس، وتتفاصل معه في آن، كتابة قد تعكس بطريقة شعورية أو لا شعورية نبض الإنسان، ونبض المجتمع في أكثر المظاهر تفاهة، أو هكذا تتصورها الكتابة المؤسسة والنسق الثقافي السائد، لكن هذا المظهر (التافه) هو الذي يؤسس لمقاربة "أخرى" هي مقاربة التفاصيل.

***

الهوامش:

(1) Dictionnaire Petit Robert, Canada, Dicorobest 1993 P603

(2) Ibid P. 891.

(3) Achille WEINBERG: “un templin pour la pensée” in scicnces humaines, n109, Octobre 2000 p.22.

(4) E. Ecyclopedia Universalis – (Écriture) – P. 947.

(5) Abécédaire de l’écriture, in sciences humaines, n 109, Octobre, 2000, p. 26.

(6) Ibid, méme page.

(7) أحمد شراك: أسئلة الغرافيتيا من الدلالات إلى الخطابات مجلة الموقف الأدبي عدد 391 . آذار 2004 ص ص 30 . 39.

(8) David COHEN: arabe – Langue (C) 2000 encyclodia Universalis, France S.A.

(9) Yves REVTER: le champ littéraire: texts rt institutions, {ratiques, n 32 décembre, P. 14.

(10) Ibid, Page 16.

(11) Jean – Pierre GOLDENSTEIN: l’édition, le compte d’auteur, l’auto – Edition, Partiques, n 32, décembre 1981 P. 65.

(12) Par exemple: “le chasseur de graffiti”, court –métrage diffuse dans le cadre des Lundi T.F>1, le 22/4/1981 voir, Ange LEANDRI, graffiti et société. These de doctorot de 30 cycle vinvesfite to ulouse risail 1983, note3 p.16.

(13) رولان بارط: لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سحبان، الدار البيضاء توبقال 1988، ص 44.

(14) Marie – Claud PENLOUP: Et pourtant ils écrivent! In sciences humaines, n 109, octobre 2000, p. 30.

(15) Ibid, méme page.

(16) Ibid, P. 31.

(17) عبد القادر الشاوي: أدب التلاميذ: الشعر من وجهة نظر سياسية، أقلام، السلسلة الجديدة، العدد الثاني والثالث، يونيو . يوليوز 1972.

(18) نفسه ص: 75.

(19) نفسه ص: 86.

(20) أحمد شراك: القصيدة الجماعية (على هامش الاحتفاء باليوم العالمي للشعر)، جريدة الصحراء المغربية، العدد 4479، الأربعاء 25 أبريل 2001 ص 7.

(21) يعتبر الكاتب المغربي محمد حمود، النص الخريشي نصاً لقيطاً" بما هو نتاج علاقة ملتبسة عابرة" قراءة في خطاب هامشي، مجلة الثقافة التونسية عدد مزدوج . 66 . 1993 ص 46.

(22) عادة ما تقترن السرية بزمن كتابة الغرافيتيا، باعتبارها تمارس في أوقات ملتبسة بشكل خفي.." في الليل بشكل خفي وسري، والإنسان يتسكع يكسو الحيطان بالغرافيتيا، يلعب لعبة القط مع الفأر مع الشرطة":

Voir Rosine KLATZMANN (Enquéte) in TELERAMA n 1821, 5 décembre 1984. p100.

(23) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، أبريل 1998، ص 327.

(24) Abdelkebir KHATIBI, Jacques HASSOUN: le méme livre, Alencon, Ecitions de l’éclat, octobre 1985, P. 34.

(25) عبد اللطيف اللعبي: قصائد تحت الكمامة (المقدمة)، منشورات الثقافة الجديدة 1985، ص 5، (نقلاً عن محمد حمود، قراءة في خطاب خريشي مرجع مذكور ص 61).

(26) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية "الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي الطبعة الولى 2000 ص 204.

(27) Laurent RIERA, “les tagueurs” sont entrés, l’événtment du Jeudi 15 au 21 décembre, 1988, p. 106.

(28) ملكية الفكاك: فضحية أخلاقية بثانوية جابر بن حيان سلان كلمات ساقطة على الجدران، تفضح تلقين الدعارة، جريدة الأحداث المغربية عدد 692، 11 دجنبر 2000 ص 12.

(29) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع مذكور ص

.211

(30) Marie – José DURIEUX: sociologie de l'écriture sauvage, in scicnce et Avewin m 306, (Auit 1972,

(31) Ibid, P. 644.

(32) Ibid, méme page.

(33) Ibid, méme page.

(34) Ibid, méme page.

(35) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي . مرجع مذكور ص 229.

(36) نفسه (انظر مختلف التأويلات التي يعطيها للحكاية ومجمل قراءته التأويلية ونقده الثقافي في الصفحات 229 . 242.

(37) نفسه ص 234.

(38) Jeacques DERRIDA: Marges de la philosphie, Paris, Editions de minuit (collecton critique), 1972, Tym Pan P. XIX.

(39) سارة كوفمان . روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة: إدريس كثير . عز الدين الخطابي . الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1991، ص 112.

(40) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي مرجع مذكور ص 58.

(41) يمكن الإشارة فقط إلى رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر والتي أثارت جدلاً واسعاً في الوسط الثقافي والديني المصري، على خلفية اتهامها بالخروج عن ثوابت الدين.

(42) Abécédaire de l'écriture, sciences humaines, op cit p. 27.

(43) Ibid méme page.

(44) الرواية التكنولوجية كما يسميها الباحث عبد الله الغذامي.. انظر النقد الثقافي مرجع مذكور ص: 28.

(45) نفسه ص: 30.

(46) نفسه ص: 31.

(47) عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، الرباط، منشورات عكاظ فبراير 2000 ص ص 117– 148.

(48) د. أحمد شراك: "علاقة المؤسسة بالهامش" أطروحة دكتوراه، كلية الآداب فاس 2002، الباب الثاني من القسم الثالث.

(49) BRASSAI, Craffiti, paris, ed Flammarion, 1993, P. 19.

(50) Ibid, Méme page.

(51) Ibid, P. 20.

(52) William p. Mclean, Graffiti, Encyclopédia Unversalis, op cit, P627.

(53) BRASSAI, op cit p.20.

(54) William p. Mclean, Graffiti oop cit, 627.

(55) BRASSAI: op. P. 20.

(56) D.Moulin: Graffiti Parisien â l'école de la B.D. du Rock, Mediones Aout – sept 1985, p. 121.

(57) voir Marie – José Durieux, sociologie de l'écriture sauvage op cit p. 644.

(58) LEANDRI: Graffiti et société, op cit.

(59) William p. Mcean Graffit: op cit P. 627.

(60) Ibid méme Page.

■■■

التجربــة والتجـــريب
في الشعر التونسي الحديث
(أفكار ورؤوس أفكار)

د.الطاهر الهمامي- تونس

(1)

التجربة والتجريب صيغتان مصدريّتان لفعل واحد هو جرَّبَ، كقولك تَكْرِمَة وتكريماً من كرَّمَ وتقْدِمة وتقْديماً من قدّم. بيد أنّهما لئن اشتركا في الأصل اللّغوي فقد باعدت بينهما الدّلالة التي اكتسباها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب، دون أن تنقطع صلة كلّ منهما بالآخر ودون أن تنتفي حاجة كلّ منهما إلى الآخر.

أمّا التجربة فنِتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشاعر إلاّ متى حقّق كمّاً شعريّاً وأضحى ذا رؤية يُعرف بها وأسلوب يشير إليه، فيما التجريب اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، ومن ثمة استوى نهجاً فنّياً وأُلّفت في شأنه الكتب ووُضعت البيانات وقامت الحركات الأدبية والفنية منذ ما يزيد على القرن وكانت العلوم الطبيعية مهد استخدام المصطلح ومنها امتدّ إلى بعض الحقول الأدبية والفكرية فوجدنا الروائي الفرنسي إيميل زولا يضع نصّاً نظريّاً بعنوان "الرواية التجريبية" (Le roman experimental) يعكس ولعه بعلوم عصره ومنهجها التجريبي في أعماله الروائية.

ووجدنا المنهج التجريبي على الصعيد الفلسفي موضوع أخذ وردّ بين المثاليين والماديين.

وإذا كان الحديث عن تجربة شعرية لا يستوي إلاّ متى تحقّق للشاعر كمّ وكيف هما حصيلة تراكم إبداعي وتجويد فنّي وتمدّد في الزمان والمكان فهل يجوز الحديث عن شعراء تجارب في الشعر التونسي الحديث؟

وإذا كان التجريب قد شكّل بالفعل محرّك حركة أدبية عندنا وصانع مناخ فنّي عند موفّى العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع، وبات مصطلحاً رائجاً وعياراً لفرز الأدب من "اليدب" والكتابة من "الخربشة" كما يقول بعض دعاته (1) فهل معنى ذلك أن التجريب لم يوجد خارج وقبل

وُجُوده الواعي والمنظّر؟

(2)

الشعر التونسي الحديث أنجب قصائد ولم ينجب تجارب! مرّ أمام الناس هذا الرأي ذات مرّة (2) دون أن يثير اهتماماً ودون أن يفجّر النقاش الذي كان به جديراً، ربّما لأنّ السياق الذي جاء فيه لم يكن سياق تحليل وتدليل، وتسييب وتعديل، وربما لكون التلقّي لم يستوعب هذه الفكرة، ولم يقف على أبعادها. وهي فكرة تقييمية وجيهة إجمالاً، إذْ لا يكاد يوجد شاعر تونسي يمكن الحديث عنه باعتباره شاعر تجربة، إذا ما اعتبرنا الفترة الممتدة إلى حدود نهاية العقد السادس من القرن الماضي، ولا أريد التورّط في إطلاق الأحكام على الفترة اللاحقة التي ما يزال مشوارها جارياً.

إن الكمّ الذي يتأتّى لصاحبه بالمُراكمة التي تتحقق بالمداومة وطول النَّفَس ووفرة العطاء وبما يُتاح من فُرص النشر والتوزيع والتسويق والترويج لا يكاد يتوفّر لأحد. ومتى شارف على التوفّر فإنّه غالباً ما افتقر إلى الكيف وثراء الرؤية الناجم عن ارتباط الشخصية بحراك المجتمع وأشواقه الكبرى. وتبقى الآفة الحائلة دون اكتمال بعض التجارب هي الموت المبكّر أو الانقطاع والتقطّع المفضي إلى ضمور المردود وتدنّي الحصيلة. وقد يفسّر ذلك بطبيعة مجتمعية لا تحتضن الأدب الكبير ولا ترعى المبدع.

لنقف الآن على شاعر معدود من أصحاب التجارب الشعرية ولننظر في الحظوظ التي اجتمعت كي يكون كذلك. لم تزد علاقة الشابي بتعاطي الشعر على عشر سنوات (بين 1924 تاريخ أول قصيدة و1934 تاريخ آخر قصيدة) وحال موته المبكّر دون إسعافه بإصدار أكثر من عنوان (أغاني الحياة) لكن الذي أسعفه في ما نعتقد هو أنّ سنوات الكتابة كانت وافرة العطاء نسبيًّاً بما جعل معدّل النصوص الشعرية سنوياً يساوي زهاء العشرة، دون احتساب النصّ الآخر، الدائر على النص الشعري، وعلى شخصية صاحبه في أبعادها المختلفة (المسامرات واليوميات والمذكرات والمقالات).

ولو نظرنا بمنظار الأحجام المتداولة اليوم في المجموعات الشعرية لوجدنا ديوان الشابي يعادل عشراً منها.

لكن الذي نراه كان حاسماً في تحقيق التجربة عنده ليس الكمّ بقدر ما هو الكيف ودور الشاعر في إثراء الجمالية الرومنسية بخصائص التربة العربية والنكهة التونسية، وفي إعادة تعريف الشعر، داخل النص وخارجه.

فهل يجوز، عدا ما جاز للشابي، الحديث عن تجربة شعرية لكل من خزندار وخريّف (مصطفى) وصمادح واللغماني وماجد وصمّود والميداني وخريّف (محيي الدين) إذا ما اقتصرنا على أمثلة العقود الستة الأولى من القرن الماضي؟ ماذا يَزِنُ كلّ واحد؟ وما الذي يرشّحه كي يكون صاحب تجربة شعرية يُعْرَف بها وتُعَرِّف به، وهل غير القصيدة الواحدة، أو القصائد المعدودات، أو الأبيات اليتيمات، يُذكَر بها؟ أسئلة هائلة محتاجة إلى أجوبة هادئة.

(4)

التجريب نسغ التجارب المتميزة والأدب الفذّ، فإنّ التجارب الشعرية، الجديرة بهذا الاسم، احتاجت دائماً إلى نفَس تجريبي كي تكون، فالتجريب قرين الإبداع، والمسكون به لا يسكن ولا يهدأ له بال بحثاً عن الأفضل والأكمل، ونزوعاً إلى المطلق. ولعل أبا الطيب كان يعبّر عن شيء من ذلك بالقول:

إذا غامرتَ في شرفٍ مَرُومِ

فــلا تقْنَـــعْ بمـــا دون النّجــومِ

وهو الذي كان يجرُؤ في حياته وفي شعره على المجتمع وزائف قيمه ورجاله جرأتَهُ على بالي الكَلِم، ومن أجل منشود القول والقوم، ومَثَلٍ أعلى في الكلام والأنام، ظل "أبداً يَقْطع البلاد..." ويَتْعبُ بالإناخة والمقام" وعلى قَلَقٍ" أو "على قَلِقٍ" وكأنّ الشابي كان يفسّر هذه الحال بمثل قوله "إذا طمحتْ للحياة النفوس..." "ومن لم يعانقه شوق الحياة..." ومن لا يحبّ صعود الجبال..." وعليه نزعم أنّ فنّ الفنّان . إذا أردنا التعميم . في حاجة إلى نفحة صعلكة، بما تحويه الصعلكة من معاني الخروج والتمرّد والتفرّد، وهي من صميم التجريب، وليست مقصورة على نمط الوجود بل تشمل نمط القصيد. ولذا حافظ كبار شعراء العربية على بذور الصعلكة في أدبهم، وفي حياتهم، وسكنهم هاجس رفض الموجود وطلب المفقود. وذا ما يؤكّد أنّ التجريب هاجس اختباري ورؤية تجاوزيّة سابقان لوجوده المعاصر الواعي والمنظّر. فقد تمّ عفويّاً وضمنيّاً أو تحت عناوين أخرى.

—— " ——

ولم يشهد الشعر العربي عموماً، والتونسي منه خصوصاً، قيام حركة تجريبية واعية ومنظّرة إلاّ خلال النصف الثاني من القرن العشرين. ويهمّنا أن نتوقّف عند الجناح الشعري لهذه الحركة . المعروفة عندنا بحركة الطليعة . ونقف على علاقته بالتجريب.

—— " ——

فقد أعلن التجريب عن نفسه في موفّى ستّينات القرن الماضي بلغة صريحة، وشهد ظهورَه مصطلحاً على واجهة القصّة، فكانت "الإنسان الصفر" لعز الدين المدني ضربة البداية (3) ومنها انتقل إلى حقل اللغة الواصفة أو "البيان" فأصدر المدني بيان الأدب التجريبي على حلقات ضمّها كتاب فيما بعد (4) وأصدر الطاهر الهمامي "كلمات بيانية في غير العمودي والحر" على حلقات أيضاً ضمّها كتاب فيما بعد أيضاً(5) كما انتقل التجريب إلى المقال النقدي، ونصّ التنظير وعموم النص المرافق، كذاك الذي شفع به محمد مصمولي قصائده "المضادة" التي كان ينشرها قبل أن يجمعها في كتاب (6).

وسواء أتمّ التصريح بالتشيّع للتجريب أم لم يتمّ فإنّ طقس السنوات الواقعة بين أواخر الستينات وأوائل السبعينات كان طقس الفورة التجريبية التي استهوت أصواتاً شابّة عديدة كان جلّها يتردّد على الجامعة ويتفاعل مع الأحداث الجارية في العالم، أحداث الثورة والثورة المضادّة، ويقرأ ما يقع بين يديه ويتهافت على مصادر الفكر الرائج وقتها، ومنه المتعلق بالطليعة والتجريب (7) وامتدّ تأثير الموجة إلى خارج التيّار فشمل حتّى الحاملين عليها فحملت نُصوصهم من وشمها (8) قليلاً أو كثيراً.

(5)

وكان مغزى تلك الفورة في مناخ تلك السنوات هو انهيار عديد الثوابت غداة النكستين اللتين آل إليهما الخطاب "الاشتراكي الدستوري" على الصعيد القطري (أزمة 1969) والخطاب القومي على الصعيد القومي (هزيمة 1967) وإذا كانت القصة قد تزيّت بشعار التجريب وحملته لافتة فإنّ الشعر رفع لافتات أخرى كانت تصبّ جزئياً أو كلياً في مصبّ التجريب مثل "غير العمود والحر" (9) و"القصيدة المضادة" (10) و"شعر لا يعتمد التفعيلة" (11) و"شعر عملي" (12) و"كتابة مضادّة" (13) وهي شعارات اجتمعت على النقض والمغايرة والخروج.

بيد أنّه، لئن أعلنت "القصيدة المضادة" انتماءها إلى الأدب التجريبي (14) دون احتشام فإنّ "غير العمودي والحرّ" لم نعثر لشعرائه إلاّ على تصريح ينفي فيه صاحبه علاقة شعره وشعر رفاقه بـ "الأدب التجريبي" (15) مبرّراً ذلك بكون

"غير العمودي والحرّ" أوسع مجالاً وأبعد مدى وأكثر توفيراً لديمقراطية الخلق والإسهام، يضيق بالتّمدرس ويرفض المدارس ليجاوزها" (16)

لكن هذا النفي قد يُردّ إلى الرّد على مغالاة بعض التجريبيين والمنظور المختلف الذي ينظر منه التجريبيون، وإلى التنافس على زعامة الحركة، لا إلى مناهضة التجريب في حدّ ذاته باعتباره كان سمة الكتابة "الطليعية"، رغم تفاوت حظوظها منه بين كاتب وآخر، سواء داخل الجنس الكتابي الواحد، أو من جنس إلى آخر وبالتالي قد يُرَدّ ذلك إلى القَلَقِ الذي كان يساور بعض شعراء التجريب، وخاصّة صاحبّي "المجزوم بلم" والحصار" (17) من ضغط الغلوّ في هذا الاتجاه بما يؤدّي إلى إرباك التلقّي وتعطيله وإلى قطع التيّار الواصل بينهم وبين الجمهور العائد إلى الشعر، فهاجس العدول اقترن عندهم بهاجس الاعتدال، والتجريب ظلّ وسيلة لا غاية، بل بدا لنا مع الزمن، أنّ التجريب الذي تعاطوه لم يكن أكثر من بحث عن الشكل الأشكل بزمانهم ومكانهم، ومن طلب للغة الشعرية الجديدة التي استعار لها أحدهم صورة "اللحمة الحية" (18). أمّا المنظور فقد كان واقعيًّاً، وكما سبق للواقعية (في أعتى فتراتها المتجسّدة بالواقعية الاشتراكية) أن استرفدت الحلم الرومنسي فهي تتكّئ على التجريب عساه ينشّطها ويمنحها طاقة إضافية في مواجهة تحدّي العصرانية (19) ويحول دون تكلّسها.

—— ،، ——

لقد تقاطعت الرؤى والمشارب، للحظة تاريخية، تحت سقف "الطليعة" و"التجريب" ثم سرعان ما تفرّقت وتباعدت، وتناءت ومضى كل إلى وجهته ولم تصمد الثورة "الشكلية" أمام هزّات السبعينات، والاستقطاب الاجتماعي الذي غلب على الاستقطاب الفنّي وأعاد خلط الأوراق وتوزيع الأدوار، وبانتقال مركز ثقل الحرّية من حضرة الفنّ إلى حظيرة المجتمع تبدلت أشياء كثيرة.

—— ،، ——

(6)

لكن الرّماد الفنّي الذي خلّفته الفورة التجريبية لم يخْلُ من بّقع ضوء، كانت وليدة ذلك النسغ التجريبي الذي هو نسغ كل تجربة حق، تُطلَب فَتُدْرَك حيناً ولا تدرك أحياناً. فلقد بات التجريب نهجاً متّبعاً، وإن غلبت عليه مع الوقت تجريبية ضريرة عزّزتها الثقافة الاستهلاكية العولمية وأسهمت في تعميق أزمة التلقي، وجعلت التجريب مرادفاً للسهولة والكسل وفقر الدم الإبداعي، بل لم يبق منه عموماً سوى الاسم، وحتى الاسم فقد غاب وصارت الكتابة تجريبية دون تجريب، وضاع المعنى كالإبرة في كومة القش، والمعنيون فرحون مسرورون بضياعه. وما ذلك إلا من فعل الحفرة التاريخية الراهنة، ومن حالة الجزر ومن غياب هؤلاء عن معمعان التحولات وانفصال تجاربهم الصغيرة عن التجارب الكبيرة، تجارب المجتمعات.

ترك روّاد الفورة التجريبية قصيدة معدولاً بها عن المألوف المعروف في المستويات التالية، رغم وجوه القصور والتقصير التي شابت سعيهم:

- مستوى بصرية القصيدة حيث تم استرفاد العلامة غير اللغوية في إسناد العبارة الشعرية وتجاوز ضيقها.
- مستوى لغوية القصيدة بفتحها على مختلف سجلات الخطاب اليومي وتوسيع دائرة التناص كي يشمل الأدب الشعبي (الأزجال والأمثال وسائر المأثور والمتداول)
- مستوى وزنية القصيدة بالتخلي عن النظام العروضي القديم الذي شكل قاعدة الشعر

العمـودي والحـر علـى السـواء وإعـادة تشـكيل موسـيقى الشـعر مـن مصـادر صـوتية وإيقاعيـة أخـرى موجـودة داخـل النص وخارجه.

- مسـتوى بلاغـة القصـيدة باللعـب علـى الظـاهر والبـاطن، الجـد والهـزل (تعـاطي التقليد الساخر) والاحتفاء بشعرية التقرير.
- مسـتوى موضـوع القصـيدة بالإقبـال علـى الهامشي والمنسي والمتروك، وبناء شعرية التفاصـــيل والأشـــياء الصـــغيرة أو المستصغرة.

—— ،، ——

ويضلّ التجريب عن سبيل الإبداع كي يؤول إلى تصحّر متى جاوز الجدّ وانقلب إلى الضدّ ومتى لم يتكئ على تجربة غنية ومقدرة فنية فاستحال غطاء وغطى عجزاً وقصوراً وذكّر بعصور الانحطاط.

—— ،، ——

والتجريــب لــيس مدرســة كالكلاســيكية والرومنسية والواقعيـة بـل مـنهج فنـي يحتـاج إليـه إبداع المدارس كلّها سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي لم يصطلح عليه. ويظلّ التجريب في جـوهره وفلسـفته بحثـاً واختبـاراً وطلبـاً للأكمـل والأجمل انطلاقاً من إقراره بالنقص وقوله بالنسبي واحتفائـه بالسؤال. ولا عجب فـي أن ترى صـاحب التجربـة ينتقل بـين عمـودي وحـر وغيـر عمـودي وحر وبين فصيح وعامي وبين بياض وسواد وبين طليعـة وواقعيـة وغيرهمـا وبـين تنـاصّ مـع الـنص الحـداثي ومـــع الـــنص التراثـــي ومـــع المـــأثور الشـعبي... فـذلك هـو منطـق التجريـب/ البحـث والاختبار، وعدم الاستقرار.

***

إحالات:

(1) انظـر: بـين القصّـة الحديثـة والقصّـة المصرية الجديدة. عز الـدين المـدني، العمـل الثقـافي 1969/9/12 ص 6.

(2) عبّـر عنـه الشـاعر منصـف الوهـايبي فـي حـوار لا أذكـر زمانه ولا مكانه.

(3) الإنسان الصفر. قصّة تجريبية. الفكر، ع3، 1968، ص 55.

(4) الأدب التجريبـــي، الشـــركة التونسية للتوزيع، 1972.

(5) تجربتـــي الشـــعرية، بيانـــات وتقييمات، مطبعة فنّ الطباعة، تـونس 2004، ص ص 9 . 32.

(6) رافـض والعشـق معـي، الـدار التونسية للنشر، 1972.

(7) وخاصّـة مـن خـلال مجلّتـي تـال كـال (Tel Quel) وشـانج (Change) الباريســـيتين، وكتابـــات النقّـــاد الجُـــدد، والـــروائيين الجُـــدد وعمـــوم الشكلانيين والبنيويين.

(8) مـن ذلـك "ألـوان جديـدة" التـي وضعها نور الدين صمّود لافتة لقصـائده، و"قصـائد جماعيـة" التي تصدّرت نصوص منصف الوهـــايبي وعمّـــار منصـــور المشتركة، والتـي كانـت تنشـر علـى صـفحات "الفكـر" إلـى جـوار "غيـر العمـودي والحـرّ" و"قصائد مضادّة"... الخ.

(9) أهـمّ نزعـات الجنـاح الشـعري لحركة الطليعة من حيث الوقع وحجم الإنتاج والانتشار اقترن أساساً بأسـماء محمـد الحبيـب الزنّاد وفضيلة الشابي وكاتـب هذه السطور.

(10) اقترنـت أساسـاً باسـم داعيتهـا وكاتبها محمد مصمولي.

(11) كان يكتبه نور الدين عزيزة.

(12) كان يكتبه وحيد الخضراوي.

(13) كان يكتبها توفيق الزيدي.

(14) انظـر: القصائد المضادّة نمط مـن الكتابـة التجريبيـة، محمـد مصـــمولي، العمـــل الثقـــافي، 1972/6/9 ص 10.

(15) انظـر: كلمـة بيانيـة رابعـة فـي

"غير العمودي والحر". الطاهر الهمامي، الفكر ع1، أكتوبر 1970 ص 48.

(16) نفسه.

(17) باكورة مجاميع كلّ من محمد الحبيب الزناد والطاهر الهمامي في "غير العمودي والحر" صدرتا تباعاً سنتي 1970 و1972.

(18) اللحمة الحيّة، صالح القرمادي، دار سيراس للنشر، تونس 1970.

(19) عرّبنا بها مصطلح modernisme وقد كانت الواقعية، والواقعية الاشتراكية تحديداً، تخوض مبارزة قويّة على صعيد الأدب والفنّ والثقافة وعلى مدى القرن العشرين مع هذا التيّار الذي وقفت وراءه ترسانة المشروع الرأسمالي برمّته.



أدب الطفل في التراث الشعبي العربي
المفهوم والخصوصيات التعبيرية

د.علي حداد- اليمن

*مقدمة:

أعطى الأدب الشعبي لكل فئة اجتماعية في بيئته حصتها منه، موفياً حقها في التعبير عما تشعر به، وتنفعل له، وتعايشه، في حدود وعيها بالوجود الاجتماعي ومؤثرات الفاعلية البيئية وطبيعة المقومات الإنسانية المعبرة عن ذلك الوجود.

ولم يكن الطفل في بيئته الشعبية -بمنأى عن هذا النزوع (الديمقراطي) الذي يتسم به صدر الأدب الشعبي برحابة تقبل لا حدود لها. إذ نال نصيبه الطيّب وحضوره الجميل في مختلف التشكيلات التعبيرية التي تتنفس ذلك الوجود الشعبي وقيمه، واختص نسغه الإنساني الطري بمكانة مهمة اتسعت لنوازعه وأحاسيسه، وتواصله مع محيطه الاجتماعي والوجود الطبيعي من حوله، فردد أغانيه وترانيمه وتفاعل مع الآخرين من خلالها، وصنع ألعابه، وقال فيها ما يناسبها حركياً وإيقاعياً، وما يتمثل مدركاته وقدراته الانفعالية والعقلية في مراحل طفولته المختلفة، حتى استوى له أدبه الخاص، بمواصفاته وأنماطه، والقيم التعبيرية والجمالية التي يخبر عنها.

ولكي نلج إلى أدب الطفل الشعبي وما يتوافر عليه من قيم ودلالات فلعله من الضروري هنا التوافر على أفكار محددة عن مفهوم الطفولة، ومثلها التراث الشعبي، كي تستوفي الدراسة مقوماتها الموضوعية، وتتأسس على وضوح رؤية مفهومية وإجرائية تتمسك بها، لتحقق مسعاها.

*الطفولة... المفهوم وحدوده:

(1)

لا يكاد يفصح المفهوم العام للطفولة من أنها (المرحلة الأولى من عمر الإنسان) عن طبيعة تشخيصية كاملة التشكل. وربما لم يبتعد عنه كثيراً ما عرفت به عند بعض الدارسين التربويين من أنها: "المرحلة التي تشمل أولئك الذين لم يتجاوزوا السادسة عشرة من أعمارهم"(1)، وسيقاربها القول بأنها المرحلة الممتدة من الولادة إلى ما قبل مرحلة

المراهقة.(2).

وتتجلى الإشكالية التي تندس في هذه التعريفات ذات التوصيف العام في التجاهل لما يمكن أن يمثله التحديد الزمني الدقيق لابتداء هذه المرحلة، وما ستقف عنده في ختامها، من أهمية في المسعى إلى تأطيرها على نحو موضوعي.

—— ،، ——

قد لا نجد مَنْ يعارض القول بأن الطفولة هي المرحلة الأولى من العمر الإنساني -والحيواني كذلك- غير أن المنتهى الزمني الذي ينبغي لها أن تستقر عنده هو ما يشرع باباً للتأمل متعدد الرؤى.

—— ،، ——

لقد أُخضعت هذه المعاينة الزمنية لأكثر من تأطير، ومن منطلقات معالجة مختلفة، فربما نظر إليها من خلال البعد الجغرافي وتأثير عوامل البيئة والمناخ، وانعكاسات ذلك في التمثل السلوكي والبنيان الجسدي والعقلي والنفسي، لتتسع مرحلة الطفولة في بيئة، وتضيق في أخرى، فهي تمتد في البلدان الباردة -كالدول الاسكندنافية- منذ الولادة وحتى سن السادسة عشرة، في حين يتم اختصارها في البلدان الحارة (دول أفريقيا مثلاً) إلى سن العاشرة أو فوق ذلك بقليل.(3).

وربما بقي الأمر عرضة للتفاوت حتى في البيئة الواحدة، لعوامل أخرى تدس مؤثراتها في رسم صورة لطفولة متباينة، حيث يستجيب التشخيص المخبر عن قيمها لطبيعة المستويين الاقتصادي والاجتماعي للعائلة، ونوع العمل الذي يمارسه أفرادها، إذ المفهوم العمري الذي تتأطر الطفولة فيه وسماتها في المجتمع الغني غيره في المجتمع الفقير، وهو في البيئة الريفية غيره في المدينة. بل يخضع حتى لترتيب تسلسل الطفل بين أخوته في العائلة الواحدة، ولعددهم وجنسهم.

وأخيراً فإن النتيجة التي نصل إليها من خلال ما مر ذكره يمكن تلخيصها في الآتي:

إن تفحص ما تقوم عليه الطفولة من مقومات مرحلية تترك بصماتها في التحديد السلوكي وأبعاد تشكيل الشخصية ومايمكن لها أن تتشغل به: "يضعنا في اليقين بأننا نتحدث عن مجتمع غير متجانس في خصوصيات ما يتأسس عليه من حضور وتفاعل و استجابة، فالأطفال مختلفون باختلاف أطوار نموهم ومتباينون في تفصيلات الصورة التي يمثلها وجودهم من خلال مؤثرات داخلية وخارجية كثيرة"(4) وفي ضوء ذلك كله، ربما أمكننا التواضع على التعريف الذي ينظر إلى الطفولة بأنها: "المرحلة العمرية الأولى التي يمر بها الإنسان في بواكير وجوده الذاتي والاجتماعي، والتي تحدد سماتها في أنماط من السلوك والميول وأوجه النشاط المؤسسة على خصوصية في البناء الجسدي والعقلي والتمثيل اللغوي وأساليب اللعب والحركة ووسائل التعبير عن المشاعر والأحاسيس والحاجات وسبل إشباعها".(5).

(2)

إذا كانت مسألة التقنين الزمني الذي تشغله مرحلة الطفولة قد بدت مؤثرة في تأطيرها مفهومياً، فإنها ستأخذ بعداً أكبر أهمية حين نخرج من ذلك إلى المعاينة الإجرائية التي تبرز في طياتها الخبرات الذاتية -في الحدود النفسية والسلوكية والقيم المشكلة لملامح الشخصية- وكذلك الاجتماعية التي تضع الطفل في التكوين الإنساني المتسع الذي هو بعض مكوناته.

إن حدوداً مرحلية متعددة ستكتنفها الطفولة، بما لا يمكن فيه الحديث عنها بعمومية وإطلاق. ومن هذا المنطلق الذي يذهب بموضوعية إلى معاينة الطفولة فقد صار من اللازم تجزئتها إلى مرحلة داخلية، لكل منها حدّها الزمني -المكتنف لعدد من السنوات- الذي تتجلى فيه قيم وممارسات وانشغالات لها أفق مباينتها مع السابق

لها والآتي بعدها، وهو ما تمثلته المدارس التربوية والنفسية المهتمة بالطفولة، ونظّرت إليه، وهي تحدد لها ما يناسبها من الاحتياجات التعبيرية في الأدب والفن، واضعة لمقوماتها –في اللغة والإيقاع وحدود الخيال ومساحة اللعب المتاحة فيها–أطراً مستجيبة لتلك الحدود المرحلية.

ومع أن تفكيك الطفولة إلى مراحل عمرية متعددة: "ليست كما تبدو مهمة سهلة، لأنها تتداخل وعلى نحو معقد"(6)، فإن ذلك أمر لا بد منه، تتأسس عليه ممارسة لها مساراتها الموضوعية وما يتحقق لها من اليقين المستجيب لحركية الطفولة التي لا تقبل التأطير في حدود مغلقة، تتمثلها على مساحة امتدادها الزمني–كالذي يمكن للمراحل العمرية اللاحقة من حياة الإنسان أن نسمها بها غالباً –بسبب عوامل المجتمع والبيئة مارة الذكر، وكذلك من خلال

"ما يجري من تحولات في أعماق الطفل، نتيجة تدرجه في السن، الذي يعكس الجانب الانقلابي في قابلياته"(7)

إن بناء شخصية الطفل لا يحتكم في حركيته إلى منطلق ثابت بل يأخذ سمة من التدرج والنمو المتلاحق ضمن مراحل عمرية، ترتبط الشخصية في كل مرحلة منها بأنماط من السلوك والتجارب والميول التي تخضع إلى تراتبية لابد من مراعاتها، وهو ما دعا كثيراً من الدارسين إلى إضفاء نوع من التقسيم الزمني للطفولة ووضعها في مراحل عمرية، كان أكثرها تردداً عندهم القول في أنها مراحل أربع هي: (8)

*مرحلة الرضاعة:

وهي المرحلة الأولى الممتدة من الولادة إلى بداية السنة الثالثة والتي لا تنضوي عند معظم المهتمين بالطفولة تحت سلطة البناء الذهني للطفل إلا في حدود بسيطة. إذ ينصب الاهتمام فيها على البناء الجسدي والصحي له، ومتابعة احتياجاته الغريزية والإنسانية الأساس، كالطعام والنظافة والنوم والسلامة الجسدية.

ويُناط أمر هذه الاحتياجات بالأم غالباً، فضلاً عن الدعم العاطفي ومقومات بناء الشخصية الأولى ومسعى الانتماء إلى الآخر والتواصل معه، والتكوين الصوتي وقيمه الذي يشرع سمعه له، لتبدأ مرحلة (المناغاة) التي تتجسد فيها أنماط من التعبير العاطفي المتبادل بين الأم وطفلها، و الذي يغلب عليه أنه يندرج في سياقات حركية وإيقاعية، ربما عبرت فيها الأم عن همومها، وطرحت فيها شحنات من عواطفها وانفعالاتها. أما الطفل فهو لا يدرك الجانب الدلالي الذي تنشغل به، ولكنه ينشد إلى إيقاعات صوتها والحركات التي ترقصه فيها أو تهز معها مهده.(9).

*مرحلة الطفولة المبكرة:

وتمتد على مساحة السنوات الثلاث اللاحقة –أي من الثالثة وحتى السادسة وتعد من أهم مراحل الطفولة وأخصبها، وهي التأسيس الأول لبناء الشخصية، حتى ليرى أحد التربويين أننا في هذه المرحلة قادرون على أن ننمي شخصية الطفل أو نحطمها(10).

ومصدر أهمية هذه المرحلة متأت من تكون ما يقارب النصف من القوى الذهنية والبدنية خلا لها (11)، لتبرز مجموعة من السمات الشخصية والسلوكية، لعل أبرزها الميل إلى الحركة واللعب وحب الاستطلاع، ومحاولة اكتشاف البيئة المحيطة.

كما تشهد النمو السريع في القاموس اللغوي للطفل، والتلمس المحدود بإدراكه لبعض القيم الاجتماعية، وتمييز الخطأ من الصواب.

وتعتمد التربية السلوكية والعقلية على البدء مع الطفل بالمحسوسات قبل المخاطبة الذهنية والمعنوية، والاستفادة من الحيوية الحركية لديه لتوظيفها في مسار بناء شخصيته عبر تقديم الأغاني والألعاب التي تعتمد الإيقاع والتفاعل الحركي الذي يشاركه الآخرون فيه، بما يستوعب طاقته ويعمق الشعور الإنساني الذي يربطه بما حوله.

*مرحلة الطفولة الوسطى:

ما أن يبلغ الطفل السادسة من سني عمره حتى "تصبح لديه مجموعة من الخبرات والمعارف التي أسهم البيت في القسط الأكبر منها، وثلة الأصدقاء والمعارف في القسط المتبقي"(12).

إن آفاقاً معرفية وتربوية وتجارب أكثر تأثيراً في شخصيته سيتاح له أن يواجهها. فمع اتساع مجال الفاعلية الحركية لديه فإن ذلك سيكون متساوقاً عنده مع الاشتراطات الاجتماعية التي يبدأ وعيه بإدراكها، حيث: "يأخذ التفكير مساحته المؤثرة فيتم نقله في بعض جوانبه المعرفية والسلوكية من المنطق المحسوس إلى المنطق الذهني"(13). وستأخذ مقدرة التعامل مع الموجودات من حوله مساحة أكثر اتساعاً، فيتاح له تسمية الأشياء وتوصيفها، ووضعها في مجموعات متماثلة، وهو الأمر الذي يمنح المربي فرصة أن يقدم للطفل كماً مهماً من الحقائق والمعلومات، ولاسيما ماكان منها متعلقاً بالقيم والمفاهيم السلوكية: الخير والصدق، التعاون مع الآخرين، الاحترام، وسواها، وبما يحرك فيه النزوع إلى قيمها في تعاملاته مع أهله وأخوته، وكذلك مع الآخرين خارج بيته: "وإذ يتأثر الطفل بالمحيط الاجتماعي والثقافي من حوله فإن نوعاً من الإدراك لعلاقته بذلك المحيط يبدأ بالاتضاح عنده، حين يتأكد له أنه غير قادر على إشباع رغباته جميعاً، وأن الآخرين من خارج عائلته، لا يعاملونه كما يفعل أبوه وأمه. ومن هنا تتجه بعض أفكاره وتجاربه إلى(عالم المكبوتات) الذي تكوّن لديه ونشأ من بعض خبراته ومشاعره ورغباته غير المسموح له أن يعلن عنها كلها لمن هم حوله، بما يجعله يدفع بها إلى العقل الباطن".(14)

وعلى الصعيد الثقافي يصبح الطفل مستعداً –في هذه المرحلة فعادة ما سمعه من الأناشيد والترانيم والحكايات بشيء من الدقة، وبالصيغة الأساس التي وردت عليها، وهي سمة يمكن الاتكاء عليها لنقدم له كثيراً من المعارف والقيم عن الانتماء الاجتماعي والمعتقدات التي يحتكم إليها:"وربما بدا الطفل في أحيان كثيرة غير مستجيب للإرشادات والنصائح حين تأخذ طابعاً وعظياً، ولذا يمكن استغلال حبه للأغاني والألعاب والقصص لتكون الوعاء الذي يُقدّم له فيه التوجيه السلوكي والقيمي"(15).

*مرحلة الطفولة المتأخرة:

تهيئ هذه المرحلة –وبحسب السمات الاجتماعية والبيئية– الطفل للخروج إلى آفاق شخصية أكثر اتساعاً، بما يعدّه للاندماج الاجتماعي وبمواصفات شخصية مختلفة.

وتعزز سنوات هذه المرحلة الاستقلال الذاتي في سلوكه، مثلما تعمق طاقة الخيال والطموح إلى البروز بين أقرانه، ومخاطبة ذاته ومَنْ هم حوله بسلوكيات فيها شيء من المغامرة والادعاء، وتبدأ مواهبه بالإفصاح عن نفسها، مثلما يتأكد التمايز والخصوصية بين الجنسين.

وتحقق الإمكانات المعرفية والتعبيرية حضورها، حين تخبر عن الفروقات في مستويات الأطفال الإدراكية والمهارات السلوكية واللغوية: "وتعمق مساحة الخيال المتسعة عند الطفل بروز

قـدرة الابتكـار والخصوصـية فـي الهوايـات والميول"(16). التي قد يصاحبها نزوع نحو تأكيد الشخصـية والرغبـة فـي الـتخلص مـن وصـفه بالطفل، من خلال أفعال وممارسة تجعله عرضة للخطأ والتوزع، إن لم يحط برعاية وتوجيه كافيين.

*التراث الشعبي... المفهوم ودلالاته:

رأت بعـض الدراسـات أن(الفولكلـور) يتسـع لكـل مـا أنجزتـه الفاعليـة الشـعبية وبقـي حياً فـي ذاكرتهـا، فهـو "يشـمل كـل المعلومـات والمهـارات والمفاهيم التي يكتسبها الفرد بشكل حتمي، ونتيجة لتـأثير البيئـة التـي نشأ فيها، وهو لا يسعى وراء اكتساب هذه الأشياء سعياً مقصوداً –كالسعي إلى التعليم مـثلاً– ولكنـه يتشبع بهـا. وهو لا يخترعها عـن عمـد، ولكنهـا تنشـأ بشـكل طبيعـي، ودونمـا تكلـف أو افتعـال".(17)، وعلـى وفـق هـذه الرؤيـة فـإن (الفولكلـور) مسـتوعب لكـل جوانـب الإبـداع الشـعبي المتمثلـة فـي الأدب بمختلـف فنونـه وفـي المعتقـدات والممارسـات والحِرَف وأنمـاط السـلوك الشعبي وطرائق تعبير الإنسان في بيئته.

وفي المقابل فإن هناك اتجاهاً آخر –نسعى إلـى تمثيـل رؤيتـه– يـذهب إلـى تكـريس مفهـوم الفولكلـور لمـا هـو فـي حـدود المنجـز الشـفاهي وحده. أي فـي ذلك العطاء الشعبي الذي يستخدم الكلمـة أداة لتعبيريتـه. وهـو مـا تبنّتـه الاتجاهـات الأنثروبولوجية، ومَنْ يستجيب لأفكارها(18)، من القائلين بفكرة أن (الفولكلور) هو:

"دراسة المادة القولية بمختلف أشكالها(19) أو أنه "ذلك الشكل الفني الذي يضم أنماطاً مختلفة من الحكايات والأمثال والأقوال والأغاني والراقصات وغيرها مما يستخدم اللغة المنطوقة أداة له"(20).

وستقود هذه القناعة كثيراً من المتمسكين بها إلى ترديد بعض العبارات التي تحتمل في طياتها تحديـداً للفوكلـور مـن مثـل: (الأدب الشـفاهي) و(الفـن القـولي) و(الأدب غيـر المـدون). لينتهـوا عنـد القـول بـأن (الفولكلـور) مـاهو إلا (الأدب الشـعبي) وليس سواه، ومن منطلق أن هذا الأفق من المعرفة كان في مراحل تطوره" يقوم أولاً وأخيراً علـى دراسـة الأدب الشـعبي وحـده، وأن العـادات والمعتقدات(سمات) وآثار ثقافية كانت مرة، ولكنها لم تعد كذلك إحدى مجالات اهتمامه".(21) وعلى ذلـك حـدد بعضـهم مجـالات الأدب الشـعبي التـي يقصـدها بـ"المرقصات التي تغنـي للأطفال، سواء لملاعبـتهم أو تعلـيمهم. وهـو الحكايـات والأمثـال والرقصات والألعاب الشعبية والأغاني التي تغنى في مناسبات معينة، وهو أيضاً الأساليب المأثورة (الحكـم والأمثـال) التـي تنقـل بهـا معرفـة الأجـداد والآبـاء وخبـرتهم إلـى الأبنـاء والأحفـاد، مـن دون الاعتمــاد علــى الكلمــة المكتوبــة أو الكتــاب المطبوع".(22).

وعلى وفق هذه الرؤية فإن مهمة الباحث الفولكلوري الأولى ستكون دراسة الأدب الشفاهي الخاص بالجماعات الإنسانية من دون بقية المواد التي تبدعها تلك الجماعات.

ولعـل محـض الأدب الشـعبي هـذه القيمـة وعده أس ما يتشكل منه (الفولكلور) إنما يقع في القيم التعبيرية والجمالية التي يعلن عنها، وتفيض مـن إنـاء تشكلاته المتعددة بعفويـة وصـدق. كما تتجلـى فـي تلك المقدرة الفاتنـة علـى البقـاء متجدد الفاعلية والتأثير في بيئته، على الرغم من الوسيلة الشـفاهية التـي يـتم تـداولها بهـا، والإصـرار علـى عدم تدوينه أو محدودية ذلك. يضـاف إليـه اكتنافه الكثيـر مـن مجـالات تشكل الـوعي الشـعبي وفنونـه بما يمكن عده فيه وعاء تعبيراً لمجملها.

كما حصـل مـع الفولكلور فإن تحديد مفهوم (الأدب الشـعبي) ومـا يـنهض عليـه كـان عرضـة

لتبـاين فـي المواقـف، بـين مـن يـراه أدب عاميتهـا المتوارث –بمـا يسقط عنـه أدب العاميـة الحديث– والاتجـاه الثـاني الـذي يـرى فـي الوسـيلة الفنيـة (اللغوية) التي ينتج هذا الأدب بها سمته الأساس، الأمر الذي يجعل كل ما يأتي باللهجة العامية – طبقـاً لهـذا الـرأي منضـوياً تحـت مسـاحة الأدب الشـعبي وفنونـه، سـواء كـان شـفاهياً أم مكتوبـاً، وبغض النظر عن السمات المركزية التي تمحض ذلك الأدب هويتـه الشـعبية، والتـي سنتطرق إليهـا لاحقـاً، ويبقـى هنـاك اتجـاه ثالـث يتجـاوز فـي مفهومـه لـلأدب الشـعبي السـمات الفنيـة، ومنهـا اللغـة، فيـراه شـعبياً حـين يفصـح محتـواه لا شـكله عن ذلك.(23).

وإذا أردنـا مناقشـة تلـك الاتجاهـات الثلاثـة واتخاذ موقف منها فلعلنا سنكون مـع اتجاه رابـع ينبني على تأمل أفكارها مارة الذكر وتناول بعض قيمها وطرح بعضها الآخر.

فالقول بأن الأدب الشعبي هو أدب عاميتها التقليدي ربما لا يتوقف بموضوعية، فيحدد مساحة ذلك الأدب في عاميته ومدى الأهمية التي يمكن أن يتمتع بها ليثير متلقيه المعاصر أو دارسه، إذ ليس تداوله من قبل بيئته وحده هو ما يمنحه سمة الأهميـة: فتلك البيئة تتداول كل شـيء من خـلال ذلك النزوع الشعبي.

وربما كان في الرأي الذي مثل اتجاهاً ثانياً بعـض الوجاهــة، فقـد يتحـول الأدب المقــال أو المكتوب من قبل شخص ما يعرفه أهل مرحلته إلى مستوى الأدب الشعبي مع مرور الزمن، لما يتصف به من قيم جمالية وتعبيرية، ستكون سبباً فـي بقائـه وتناسـي منتجـه الأول وعوامـل إنتاجـه. وعبر منظار الأهمية والقيمة الذي نضعه منطلقاً لاحترام الذائقـة الشـعبية ومـا تنتجـه وتنشـغل بـه، وعلى مساحة اليقين التي ترى الإبداع –سواء كان شـعبياً أم سـواه– لا يتحقـق وصـفه كـذلك إلا مـن خــلال التماثـل الخــلاق بـين موضـوعته ومنافـذ تشكله الجمالي، فإن الاتجاه الذي يفصل بينهما – وهو الاتجاه الثالث– لا نعتد به كثيراً. وبذا يكون الأدب الشعبي عندنا: وهو ذلك الجزء من تراث أمتنا القومي الممتد على مساحة وجود إنسان هذه الأرض ومنجزه القولي فيها، المستجيب لانشغالاته الواقعية والشعورية، والذي تتواشج فيه خصوصية التعبير باللهجة المتداولة في البيئة مع المقومات الأساس التي تجعله أدباً، والإعلان المخبر عن ذلـك كلـه بمسـتوى فنـي وجالـب لرغبـة القـراءة والتأمل، عبر تمسكه بهوية وجوده في الزمـان والمكـان وأسـاليب تعبيـره عنهـا. إنـه أدب الفئـات الأوسع من الشعب تلك التي وجدت فيه تحسساً لهمومها ومكابداتها، والمعتقد الذي تعايشه وتحيله –فـي أحـايين كثيـرة–إلـى ممارسـة يوميـة، لتتبنـاه وتعلنـه هويتهـا، وحصـنتها مـن قـيم تـراث أمتهـا الأكبر، فصبت فيه مجمل الفعاليـات الإنسـانية التي تمارسها، بعيداً عن الثقافة الرسمية وقوانينها واشـتراطاتها، ليـأتي مسـتوعباً لكـل مـا ينشـغل بـه الـوعي الشـعبي ويعايشـه سـلوكاً وذائقـة وأداءً فـي البيئة وسماتها، وما ينتج من آداب وفنون وأساليب عمل وعادات وتقاليد.

ومن منطلق التوشيح بين الفكرة وجمالياتها التي تتجلى مثيرة من خلالها: لغة وعاطفة وتشكلاً من تفاعل الواقع والخيال سنذهب بعيداً، لنرى في الشعر الشعبي الفاعلية المثلى التي تتجلى فيها النزعة الشعبية وتترسم عوالمها الفاتنة. فالشعر – طبقـاً لـرأي أحـد البـاحثين، مكـررين ذلـك بعـده– :"لعب دوراً كبيراً في نقل هذه الموروثات الشفوية، لسهولة حفظه وتداوله في الألسن ولسهولة ترديده بألحان وأهازيج مختلفة بخلاف النثر الذي تمثل في راوية الأساطير والحكايات الشعبية والخرافات والخوارق فقط. وما عدا ذلك من مواضيع التراث الشعبي، فقد صيغت كلها بالشعر حتى الرقص

الشعبي منها، والألعاب الشعبية والنصائح. وفي استعمالات الطب الشعبي التي أدرجت بالشعر في أشكاله المختلفة".(24).

إننا ننظر إلى الشعر الشعبي –بمختلف صياغاته التعبيرية، فنعده الصورة المتميزة والمثيرة للأدب الموصوف بالشعبية، من حيث حيويته، وغناه التعبيري والجمالي، والاكتمال المعبر عن عاطفة الإنسان في بيئته وقيمها ومستلزمات الانشداد إليها، وهو من أكثر فنون الأدب الشعبي مواجهة لعاديات الزمن التي يمكن لها أن تنال من الذاكرة فتمحو ما تكتنزه، أو تعرضه –في أهون الظروف– إلى التبدل والتحوير والانتحال.(25). هذا كله إلى جانب اندساسه المثير في مختلف أنواع الأدب الشعبي التي تأتي في النثر، فمعظم –إن لم نقل كل– الحكايات والخرافات والأمثال والمواعظ لا تكاد ترد من دون أن يكون للشعر حصته فيها.

*أدب الطفل الشعبي... المفهوم والخصوصيات التعبيرية: (1)

لا يقصد في هذا المجال من دراسة الأدب حضور الطفل مطلقاً فيه إذ أن مثل هذا التصور "يغادره الصواب كثيراً"، فاعتماد النص الأدبي على رسم صورة للطفل، أو وجود ذلك الطفل ضمن نسيج شخصياته ليس إلا تشكيلاً لحالة عامة، لابد أن يحتكم النص الإبداعي إليها في توجهاته الاجتماعية التي تحدد حضوره الواقعي من خلال عنصر الشخصية أو الشخصيات التي يتحرك النص بوجودها"(26).

—— ،، ——

إن جملة من المقومات التي يجب توافرها في النص المتجه إلى الطفل –أي نص أدبي ومنه النص الشعبي– هي التي تمنحه هوية الانتماء إلى عوالم الطفولة وأحاسيسها. وهو ما سبق لنا إجماله في الآتي:(27).

—— ،، ——

–أن يهتم به الطفل وينشغل بترديده والتواصل معه.

–أن يعبر عن خصائص شخصية الطفل السلوكية واحتياجاته الإنسانية.

–أن يتمثل السمات العمرية للطفل.

–أن يستوعب مشاعر الطفل ومنطلقاته الذهنية، ببساطتها وحدود رؤيته للأشياء والموجودات.

–أن يتوافر على قاموس الطفل بحدوده وصياغاته وأساليبه.

–أن يتمسك بالقيم الشكلية والصوتية والحركية التي تقوم عليها شخصية الطفل، وتستجيب لتأثيراتها.

وكنا متمسكين بهذه المقومات أعلاه، حين قمنا بتأمل مساحة الإبداع الأدبي عامة –تلك التي حققت تماسها مع الطفولة وقيمها–لنضعها في ثلاثة مستويات.(28).

،،**المستوى الأول:** أدب يكتبه الطفل أو يقوله بطاقة تعبيرية وجمالية فوق مستوى الوعي السائد عند الأطفال، وبعيداً عن السمات القيمية مارة الذكر، لأنه يتوجه في مسارات تعبيره إلى الكبار، وهو ما يكون نتاج موهبة إبداعية نادرة توافر عليها طفل معين.

—— ،، ——

وهذا المستوى –وإن كان منتجه طفلاً– فإنه لا يمت إلى عالم الطفولة بصلة. كونه يضع مبدعه في مستوى الكبار ومقدرتهم الأدبية.

—— ،، ——

المستوى الثاني: أدب يستعين بالطفولة وسيلة لغايات رمزية أو دلالات اجتماعية تتعلق

بعالم الكبار وانشغالاته، يوظف الطفل فيها لأنواع من الإشارات وصيغ التجسيد، بما يجعل (الطفولة) قيمة دلالية متسعة لعوالم من البراءة والاحتياج الإنساني واستدراج المشاعر التي تكون تلك الطفولة مرتكزها التعبيري.(29).

وسيكون هذا المستوى –كسابقه–بمنأى عن اهتمام الطفل وانشداده "بحكم مستوى التعبير وصيغته ولغته. ومن هنا لن تتحقق أية استجابات واضحة من قبله لهذا المستوى، لاسيما حين يأتي النص بلسان المتكلم كبير السن وخصائصه الفكرية وصياغاته الأسلوبية. ولا يجد الطفل لصوته حضوراً فيه، حيث تم الاكتفاء بتشكيل صورته في ذهن المتلقي قيمة دلالية تنهض أبعادها بمجرد ذكر الطفولة".(30).

المستوى الثالث: هو الذي تدخل تلك المقومات –التي سبق لنا ذكرها– قيماً أساساً في تكوينه، بما يجعله جديراً بالتعبير عن عالم الطفولة واهتماماته "حيث يحمل مشاعر الطفل، ويتكلم بلسانه، ويعبر عن أفكاره، بصيغته اللغوية وبحدود معجمه اللفظي، وبمقدار طاقته على الحركة والتخيل والتعبير عن عواطفه وأحاسيسه المشتجرة في نفسه"، يستوي فيه –على صعيد الأدب المكتوب باللغة الفصيحة– أن يكون منتجه إنساناً ناضجاً تقمص روح الطفولة ومشاعرها، أو كان طفلاً –أو مجموعة أطفال– تمثل الطفولة، ونطق بصوتها إبداعياً: "وسيكون بإزاء المتحدث الطفل متلق طفل هو أيضاً، يلتقيان في مستوى الوعي والتجربة، وفي صيغ التشكيل اللغوي ومنافذ التعبير الأخرى، ليصبح الطفل في هذا المستوى الوسيلة والغاية معاً".(31).

(2)

تلتقي حصة الطفل في الأدب الشعبي مع سواها من المنجز المنتسب إلى أفق الطفولة في حضور تلك المستويات الثلاثة مارة الذكر.غير أن مساحة من الخصوصية في مستوى التعبير –ومن يعبر عنه– تبدو جديرة بالالتفات إليها وتشخيص فاعليتها.

فإذا كان (المستوى الأول) مما تؤشره (الموهبة) وهي تعلن عن جهدها في شخصية طفل فرد متميز، فلن نعدم مثل ذلك في البيئة الشعبية، ولكنه مما لا يمكن التوثق منه وتشخيصه تماماً، بحكم ما للأدب الشعبي من سمات تغيّب الوجود الفردي في المجموع، وترهن صوته لتعبيرية عامة، فضلاً عن الشفاهية التي ستذهب بالتداول إلى حيث يغيب المنتج الأول. وفي هذه الحالة، لن نجد ما يمكن أن يؤشر فاعلية موهبة مفردة –سواء لكبير أم لصغير– كما يكون الأمر عليه في الأدب المكتوب –أو أدب اللغة الفصيحة– المثبت في وقائع خاصة. ليبقى أمر ذلك في الأدب الشعبي مرهوناً بحالة من الافتراض الممكن.

تتحقق للمستوى الثاني (الطفل فاعلية رمزية) مساحة ضيقة في الأدب الشعبي، لأن عالم الكبار في تلك البيئة لا يكاد يأبه كثيراً للطفولة، ويعدها مرحلة قابلة للتخطي والتجاوز السريع، بل ويبحث عن مستلزمات ذلك ويدعو إليها. يضاف إليه أن توظيف الطفولة لغايات استدراج العطف والدعم الإنساني هي ممارسة فردية، أعلنت عن نفسها في أمثلة تنطق بها ذات تعايش ظرفها الخاص. وهو ما لا ينشغل به الحس الشعبي كثيراً، بحكم النزوع الجمعي الذي يحتكم إليه، غير أن تلك الانثيالات الشعورية ربما برزت عند (الأم) أكثر من أية حالة أخرى في المجتمع الشعبي، من خلال تلك الترانيم والأغاني التي تقدمها إلى طفلها –لتنيمه أو تداعبه أو تحركه– محملة إياها كثيراً من مكابداتها وهمومها، جاعلة من طفلها المبرر لتلك الممارسة وبجهد شعوري مفعم بالرمزية.

يمثـل المسـتوى الثالـث الأدائيـة الحقـة المستوعبة لقيم الطفولـة والمتجهـة إليهـا –سـواء أكان ذلك في الأدب الشعبي أم في سواه غير أن الفاعليـة المنتجـة لأنـواع هـذا المسـتوى الشـعبي تحقـق تباينـاً مهمـاً عـن سـواها مـن ذلـك الأدب. فحـين تكـون الأنـواع النثريـة –ولاسـيما الحكايـة الشـعبية– ممـا يقدمـه الكبـار غالبـاً إلـى صـغارهم، حين يجمعونهم في الأماسي أو أوقات الفراغ، فإن مـا يميـز (الشـعر الشـعبي) أنـه مـن إنتـاج الأطفـال أنفسـهم لا يكـاد يشـاركهم فـي ذلـك أحـد، متمـثلاً لحدود وعيهم واعتباراتهم العمرية والسلوكية، حتـى ليصبح القول –طبقاً لرأي أحد الباحثين المهتمين بالطفولة وأدبها– "إن أول نـاظم لأغنية الطفل هو الطفـل نفسـه. وقـد يكـون مربـون ومؤدبـون قـد تعمدوا بثها بين الأطفال".(32). وسنستعيد هنا ما سبق لنا تشخيصه بهذا الصدد:

—— ‘‘ ——

"فإذا كان الطفل في المستوى الأول (منتجاً) لمتلقين كبار يخاطب وعيهم واهتماماتهم، وكان المستوى الثاني (إنتاجاً عن الطفل) أي أن الطفل وسيلة لغاية تعبيرية أكبر فإن المستوى الثالث هذا هو (إنتاج الطفل)... الطفل العادي البسيط الذي تتمثل فيه الطفولة بصورتها المتسعة".(33).

—— ‘‘ ——

(3)

تحيلنا معاينة أدب الطفل في منجزه العربي –وبحـدود الموازنـة بـين مـا تحقـق لـه فـي الأدب الشعبي، وماكان عليه في الأدب المكتوب باللغة الفصحى –إلى تأمل المرتكزات المعرفية والتربوية والقيم الاجتماعيـة المعيشـة التـي أنتجـت مواقـف مختلفة، تركت بصماتها في مساحة كلا الأدبين وهما يذهبان إلى الطفولة ويخاطبانها.

لقد نـال الطفل –فـي حـدود معاينـة وجـوده واحتياجاتـه– اهتمامـاً كبيراً فـي الجوانـب المعرفيـة وأسس البنـاء الإنسـاني التـي أخبرت عنهـا شـواهد كثيـرة فـي تراثنـا العربـي ومـن منطلقـات دينيـة واجتماعيـة عكسـتها قـيم الحيـاة العربيـة ومـآلات الفعـل الإنسـاني فيهـا، التـي أشـارت إلـى عنايـة العربي الفائقة بالطفولة واحتياجاتها، وكل ما يدعم بناءها على أسس سليمة سلوكياً وقيماً وجسدياً.

لقد كانت ولادة الطفل محل احتفاء أهله به، وإحاطته بالعناية وسبل التنشئة القويم. وقد استوعبت اللغة العربية كثيراً مما يؤشر خصوصية التعامل مع الطفولـة، فمحضـتها مسـميات ومصـطلحات تعكس طبيعتهـا، ومـا تمثلـه(34) كمـا شـغلت الطفولـة قدراً طيبـاً مـن اهتمـام علمـاء العربيـة ومفكريهـا، فوضـعوا لها حيزاً طيباً في انشغالاتهم المعرفية. ولنا هنا أن نضـرب مثـالاً بـ(الجاحظ) الـذي كـان مـن المنـادين بضــرورة الوقـوف عنـد مـدركات الطفـل اللغويـة والعقلية.

—— ‘‘ ——

حتى إنه دعا إلى تقمص شخصية الطفل عند مخاطبته لأن: "الصبي عند الصبي أفهم له، وهو له ألف وإليه أنزع".(35).

—— ‘‘ ——

بإزاء هذا الوعي الاجتماعي وقيمه المستوعبة لما تقوم عليه مرحلة الطفولة، وما ينبغي توفيره من احتياجاتها، تواجه الباحث حالة من القطيعة الغريبة يعـاني منهـا الأدب العربـي القـديم فـي تعاملـه مـع الطفولة، إذ لم يتمثل ذلك الأفكار ولم يتوقف عندها طويلاً، بما جعله خالياً من العطاء الإبداعي الذي يمكن للطفل العربي أن يقف عنده ويستذكره ويعايش حضوره فيه.(36).

لقـد أبـدع أسـلافنا تراثـاً سـردياً هـائلاً –مـن الحكايـات والقصـص والسـير والأمثـال والمـواعظ كان بالإمكان مناقلتها من حدود خطابها الموجه للكبــار، وجعلهــا فــي مســتوى وعــي الأطفــال ومـدركاتهم، واسـتثمارها فـي صـنع أدب عربـي

خاص بهم، غير أن ذلك لم يحصل تماماً، وبقي أمر ذلك التراث حكراً على الكبار. أما الأطفال فعليهم بذل الجهد الشاق –في الإمكانات الذهبية ومقدرة الاستيعاب– للحاق بأولئك وفهمه.

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً في الشعر إذ لا نكاد نجد أية أدلة مستمدة من النصوص الشعرية القديمة تكفي للقول بوجود شعر خاص بالطفل. وما وصلنا من نماذج كانت متداولة فيما أطلق عليه (أغاني ترقيص الأطفال) "وهي في حقيقتها ليست مما قام بنظمه أي من شعرائنا القدامى "بل تعبر عن مشاعر آباء وأمهات أحبوا أطفالهم وتعلقوا بهم. وعلى هذا فهي نوع من الأدب الشعبي الذي غلب عليه أنه مجهول المؤلف، فضلاً عن أن تلك الأغاني والترانيم إنما تعبر عن مشاعر الكبار نحو أطفالهم، أي أنها تندرج فيما أسميناه الأدب المكتوب عن الطفل وليس له".(37).

تقدم لنا معاينة الواقع الشعبي –من خلال ثنائية الموقف الاجتماعي–التربوي والمنجز الأدبي المساوق لهما –حالة على النقيض مما مر ذكره، إذ لا تكاد الفاعلية الاجتماعية السائدة في البيئة الشعبية لتقف طويلاً عند خصوصية الطفولة سلوكياً ونفسياً، فتمنحها ما يناسب وعيها واحتياجاتها الإنسانية. فالنزوع الشعبي متجه –في الغالب على مواقفه– إلى تجاوز تلك المرحلة والسعي بمن يعيشها –الطفل –نحو الممارسة– القولية والفعلية– التي تدعوه إلى تخطيها والانتماء إلى عالم الكبار. وهو أمر ربما خلق نوعاً قاسياً من التوزع في شخصية الطفل، فهو حين يسعى إلى مشاركة الكبار فيما يهتمون به ويتداولونه في مجالسهم كثيراً ما يواجه بالزجر والادعاء بأنه ما يزال طفلاً، وعندما ينكفئ إلى عوالم طفولته وانشغالاتها –التي تبدو للكبار ساذجة– يواجه بالتأنيب والنظر الشزر الذي يستهجن ذلك منه.

إن مصادرة مرحلة الطفولة وخصوصياتها هي أبرز ما يواجه المتأمل للواقع الشعبي –ولاسيما في بيئات العمل– حيث حاجة العائلة لجهود أبنائها كلهم. وحيث الحديث الدائم عن (الرجولة) وعدها قيمة اعتبارية كبرى، هذا فضلاً عن أحلام العائلة المستقبلية عن طفلها –ذكراً كان أم أنثى– وقد أصبح ذا شأن وحقق الطماح المندسة في مساحات الأمل بالغد الأفضل.

من هذه المنطلقات وغيرها فلا نكاد نلمس في الوعي الشعبي وممارساته السلوكية واهتماماته من خصوصية للطفولة –ولاسيما بعد تجاوز السنوات العشر الأولى من عمر الطفل –إذ تشملها –غالباً– مواضعات الحياة الاجتماعية العامة، لتضعها في إطار قيمي يمتثل له الجميع.

(4)

تأتي الممارسة الأدبية عند الطفل في بيئته الشعبية على النقيض من ذلك إذ يتسع صدر الأدب الشعبي يمنحه مساحة خصبة تمثله في مراحل عمره المختلفة، وابتداء من مرحلة الرضاعة حيث تترنم أمه له بأجمل الترانيم فرحة به وهو بين ذراعيها، سواءً كان ذكراً، سيكون محط مباهاتها على سواها من النساء، فتردد الأم العراقية:

يوم كالولي غلام

شدحيل أمه وكام(38).

في حين تردد الأم اللبنانية:

لما قالوا جا ولد

انشد ظهري وانسند

وجابولي بيض مقشر

وقلت عايم بالزبد(39).

وتفعل الأم اليمنية مثل ذلك:

شاحمده رب القدره
جانـي طويل الإزره
يرمي عدن من جبله (40).

أمـا حـين يكـون المولـود بنتـاً فسـتردد الأم العراقية:

عندي بنيه من بنات الباشا
العين سوده والحواجب ماشه(41).

ومثلها تقول الأم الأردنية:

هنا ها يا هناها
والباشا يتمناها
ياباشا ربط خيلك
لما تخمر حناها (42)

في حين تترنم الأم اليمنية:

شاحمد ربي وأزيد
جالي قمر ليلة عيد
أناسب بها كمن جيد
يربط حصانه بالكدمه
ويدخل يصيح يا عمه(43).

وتمـارس الأم العربيـة أعمـالاً منزليـة تأخـذ معظـم وقتهـا، ممـا لا يتـيح أمامهـا وقتـاً كافيـاً للانشـغال بطفلهـا وحـده، ومـن هنـا كانـت قضـية تنويم الطفل مما يشغل بالها كثيراً، وهو ما عكسه المقـدار الكبيـر مـن النصـوص التـي تتـرنم بهـا لطفلهـا لينـام، كمثـل هـذا الـنص الـذي تـرده الأم اليمنيـة، وبما نجد مثيله عند سواها من الأمهات العربية:

نام... نام
للعيال والنوم
وللبنات الحمام
نام... نام
وأبوك سيد الرجال
وأنت حبيبي من غير العيال
نام... نام
يحرسك الرحمن
من أنسي وجان(44).

وهـي تـدرك بحسـها الإنسـاني وعاطفتهـا أن الطفل كي ينام فلابد من أن يكون شبعاً، ولذلك فهي تمنيه بأنه سينال حصة متميزة من الطعام:

نام..... نام
أذبحلك جوزين حمام
جوز جوز للفطار
وجوز جوز للغدا(45).

وحـين يبـدأ الطفـل أول خطواتـه تـردد الأم اليمنية:

داده وأربع
ابن السنة يجزع
الله معه لا يمرع(46).

ومثل هذه الترنيمة تردد الأم العراقية:

تاتـي تواتـي
حد المشيه تواتـي
بعد عمي وخالاتـي(47).

وكذلك تفعل الم الشامية:

دادي شطا بطا
دادي دعست قطا
دادي يقرين الفول
دادي يسلم هالطول(48).

ويتمسك الطفل بنزعـة غريزيـة للتعبيـر عـن خصوصيات وجوده الإنسـاني، وإشباع احتياجاتـه الصـوتية والحركيـة، وتحديـد علاقتـه مـع المحـيط الخـارجي بطبيعتـه ومخلوقاتـه، ومـا يشـد حواسـه

ووعيه المتطلع إلى النمو والاستزادة، ليأتي ذلك عنده بهيأة نصوص شعرية مثيرة.

وربما ارتبط هذا الإلحاح على الخصوصية التعبيرية عند الطفل بالموقف الاجتماعي الذي يواجه به في بيئته الشعبية، إذ إن انشغال الكبار بما في حياتهم اليومية من مكابدات، وقلة اكتراثهم بالأطفال واحتياجاتهم السلوكية والنفسية، قادهم – أي الأطفال– غريزياً، وبفعل الاستجابة لخصائص وجودهم الإنساني –إلى تقديم صور طفولتهم منعكسة في تجارب أدبية تشير إليهم، وإلى الرغبة التي تجتاح كل منهم في استيعاب محيطه الإنساني، بفاعلية حركية وصوتية، تتمثل قدراتهم وسمات حضورهم المتفتح لاحتواء ما حوله، والاقتراب الصادق من الحس الشعبي ومثله فيما يتأسس عليه من شفاهية هي السائدة على تعبيرية الأطفال، وحيث روح الجماعة والتفاني الخلاق في محيطها مجسدة كلياً، وهو ما تكتنفه حصة فاتنة من شعر الأطفال في مختلف البيئات الشعبية العربية، تلك الحصة التي تمثلت مختلف انشغالات الطفل في بيئته، سواء وهو يتأمل الطبيعة ومظاهرها، فيغني للشمس مبتهجاً، بمثل هذا النص الذي يردده الطفل اليمني:

ياشمس فذي فذي
قطع الله راس الهندي
والهندي سارح مكه
وعياله ملان دكه(49).

وبما يقترب منه عند الطفل العراقي:

طلعت الشميسه
على قبر عيشه
عيشة بنت الباشا
تلعب بالخرخاشه(50).

كما يغني للمطر، غاسلاً صوته بقطراته:

يامطره رخي رخي
على قرعه بنت أختي
بنت أختي قرعه قرعه
خدها الديب وطلع يرعه
قرقشها تحت الترعه(51).

أو وهو يصنع ألعابه الجماعية، متقمصاً صوت بعض المخلوقات وحركتها، سواء أكان من المخلوقات التي يستأنس بها:

آني طير أخضر
أمشي واتمخطر
أمي ذبحتني
أبويه أكلني
أختي العزيزه
لمت إعظامي
بكيس الحرامي (52).

أم من المخلوقات المتوحشة التي سيؤدي به ذكرها إلى اصطناع أشكال من الدفاعات التي تدرأ خطرها عنه، فهي لا ترد عنده غالباً إلا في نص تتشكل على أدائيته لعبة جماعية، يكون وجود أكبر عدد من الأطفال خلالها حالة من التضامن فيما بينهم. كما يكون حضور الأم عاملاً مضافاً لمساحة تلك الحماية:

الذئب: أنا الذيب واكلهم
الأم: أنا الأم واحميهم
الذئب: أنطوني عروسي
الأم: ما أنطيكياها
الذئب: حكي فلوسي
الأم: ما أنطيكياها(53).

وحين يحل شهر رمضان فسنجده يردد ترانيمه الخاصة فيه، فيردد الأطفال في معظم مدن العراق، وهم يطوفون على البيوت ترانيم

طويلة تبدأ بقولهم:

ماجينه يا ماجينه

حلي الكيس وانطينه

تنطونه لو ننطيكم

بيت مكه نوديكم(54).

أما في البصرة –ويبدو أنها قد انتقلت منها إلى بعض دول الخليج –فيرددون:

كركيعان كركيعان

كل السنة ولّيعان

انطونا الله ينطيكم

بيت مكه يوديكم

يا مكه يا معموره

يا أم الذهب والنوره

وحين يأتي العيد تغمر الأطفال السعادة بقدومه فيرددون في العراق:

باجر عيد ونعّيد

ونخرب بيت أبو سعّيد

وسعّيد كرابتنه

نذبحله دجاجتنه(55).

أما ترنيمة الأطفال الأردنيين في العيد فهي:

بكره العيد ونعّيد

ونذبح بقرة سعّيد

وسعيد ما عنده بقره

ندبح بنته هالشقره

(5)

تطرح إحدى الباحثات المهتمات بدراسة الطفولة السؤال الآتي: متى يصبح الأطفال قادرين على صنع أشعارهم بأنفسهم؟...(56).

وتبادر الإجابة: "عندما تنمو قدراتهم اللغوية وتصبح ممكنة النطق والمحاكاة، وترديد الكلمات والغناء بها".(57).

وفي قناعتنا فإن ذلك لا يتم عند الأطفال إلا في الفترة التي ستشهد تخطّيهم المرحلة الثانية (مرحلة الطفولة المبكرة)، ودخولهم الثالثة (مرحلة الطفولة المتوسطة) وما بعدها، حيث يكون الطفل قد أتقن –تقريباً– خصائص لهجته المحلية. ونهضت المدركات العقلية بفاعليتها، فاتسع قاموسه اللفظي، وازدادت إمكاناته في استخدام أساليب الكلام المختلفة، والتمايز بخصائص أداء لغوي وصوتي عن سواه من الأطفال. وقد تظهر في هذه المرحلة الفروق في القدرات اللغوية بين الذكور والإناث، كما تأخذ المعجمية وصيغ الأداء تمايزها بين البيئات المختلفة –بين المدينة والقرية غالباً– ويصبح الطفل متمكناً على نحو واضح من خصائص النطق المتميزة بلهجته وأساليبها.

وتعكس هذه المرحلة أبرز قيمها في المنجز الأدبي –الشعري خاصة–حيث أن معظم ما ينتجه الأطفال من نماذج شعرية جديرة بالاهتمام هو المتحقق لهم في هذه المرحلة العمرية. ليؤكد (النزوع الإيقاعي) حضوره الفاعل في بناء شخصية الطفل وتأكيد المقومات التعبيرية والسلوكية التي تنهض بها. ويصنع الخيال فاعليته، بوصفه عنصراً مهماً في التأسيس الإنساني لشخصية الطفل، ومايتم لها التوافر عليه في الوعي والسلوك، وما يتعاورها من حدود تماسها مع الوجود الطبيعي ومحسوساته التي تعايشها في البيئة.

***

الهوامش:

(1)-د.أحمد سويلم، أطفالنا في عيون الشعراء، القاهرة 1987م، ص26.

(2)-د.علي حداد، اليد والبرعم، دراسات في أدب الطفل، صنعاء 2000، ص 19.

(3)- المصدر نفسه،ص 18.

(4)-المصدر نفسه،ص 19.

(5)-المصدر نفسه،ص 18.

(6)-فاروق يوسف، (50 قصيدة للأطفال) مقدمة ونماذج، بغداد 1986م، ص11.

(7)-المصدر نفسه،ص 10.

(8)-ينظر:محمد محمود الخوالدة وآخرون، خصائص ثقافة الطفل، صنعاء 1995م، ص169، وما بعدها، وعبد الواحد علواني، ثقافة الطفل، دمشق 1995م، ص 144 وما بعدها.

(9)-ينظر: د.عبد العزيز المقالح، الوجه الضائع، دراسات عن الأدب والطفل العربي، صنعاء 1985، ص 126.

(10)-د.مصطفى عبد السلام الهيتي، عالم الشخصية، بغداد 1985م، ص16.

(11)-حداد، ص25.

(12)-الهيتي، ص17.

(13)-حداد، ص26.

(14)-المصدر نفسه.

(15)-المصدر نفسه.

(16)-المصدر نفسه،ص 28.

(17)- د.أحمد علي مرسي، مقدمة في علم الفولكلور، القاهرة 1981، ص61.

(18)- المصدر نفسه.

(19)- المصدر نفسه.

(20)-المصدر نفسه.

(21)-المصدر نفسه.

(22)-المصدر نفسه،ص 114.

(23)-د.أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، القاهرة 1971م، ص19.

(24)-حسين سالم باصديق، في التراث الشعبي اليمني، صنعاء 1993م، ص15.

(25)-كان الجاحظ معبراً عن هذه الفكرة حين قال، معطياً للشعر أفضليته على النثر عند العرب: "لأن الحفظ إليه أسرع والأذان إلى سماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت. وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره". (البيان والتبيين)، 1: 287.

(26)-حداد، ص 31.

(27)-ينظر: المصدر نفسه.

(28)- المصدر نفسه.

(29)-ينظر: المقالح، الوجه الضائع، ص7.

(30)-حداد،ص35.

(31)-المصدر نفسه،ص 36.

(32)-أديب قاسم، تجربة كتابة التاريخ الأدبي، مجلة الحكمة يمانية، العدد (212-213).ديسمبر 1998م، ص129.

(33)-حداد،ص35.

(34)-ينظر: أحمد أبو سعد، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، ص 47، حيث يذكر بعضها من مثل: التنزيه، والبأبأة، والهدهدة، والتزفين، والاستصباء، هذا فضلاً عما ورد في معاجم اللغة من مسميات مراحل الطفولة المتعددة، الحدث، الصبي، الغلام، الناشئ، وسواها مما له تعلق بالطفولة.

(35)-الجاحظ، كتاب الحيوان، بيروت 1986، 1: 36.

(36)-يقول الدكتور عبد العزيز المقالح، الوجه الضائع، ص9: "في هذا المجال لا يبدو الأدب العربي القديم بدعاً بين الآداب العالمية، لخلوه من أدب الأطفال، فكل الآداب بلا استثناء، لم تعرف شيئاً من ذلك الأدب إلا في حدود القرنين أو الثلاثة القرون الماضية التي أعقبت عصر النهضة والتنوير في أوروبا الحديثة". وتؤيد ذلك إحدى الباحثات في الأدب الغربي

فتقول: "لم يكن الطفل من الموضوعات المهمة في الأدب الإنكليزي، ولم يشغل حيزاً في النتاجات الأدبية بشكل ملحوظ قبل منتصف القرن الثاني عشر سواء أكان النتاج شعراً أم مسرحية أم رواية أم مقالة أدبية، عدا بعض الإشارات العابرة (سهيلة أسعد نيازي، صورة الطفل في الأدب الإنكليزي، بغداد 1989، ص9).

(37)-حداد،ص101.

(38)-حسين قدوري، لعب وأغاني الأطفال في الجمهورية العراقية، بغداد 1981، 1: 224، كالولي: قالوا لي.حيل: الحول، القوة. كام: قام.

(39)-جا: جاء. جابولي: أتوني. عايم: يطفو.

(40)-شا احمد: سأحمد، جاني: جاءني. الإرزة: الثوب. عدن وجبله: مدن يمنيه.

(41)-قدوري: 1: 27. بنيه: تصغير بنت. ماشه: الدبوس الذي يغرز في شعر الرأس.

(42)-أبو أ سعد. ص40.

(43)-جيد: رجل كريم الخصال، الكدمه: الغصن أو الحجر الذي يربط به حصانه.

(44)-الحمام:الموت.

(45)-جوزين: زوجين، الفطار: الفطور، الغدا: الغداء.

والطريف أن هذا النص يتردد على شفاه معظم الأمهات العربيات مع بعض التغييرات الطفيفة عليه، ينظر: أبو سعد، ص29.

(46)-يجزع: يمشي، يمرع: يصاب بالحسد.

(47)-قدوري، ص 30، تاتي تواتي: تقليد لمشية الطفل البطيئة، بعد أمي: فداء له أمي.

(48)-أبو سعد، ص44، دادا: تقليد لمشية الطفل. دعست: داست.

(49)-فذي: أشرقي. سارح: ذاهب. عياله: أطفاله، ملآن: مليء.

(50)-الشميسه: تصغير الشمس. الخرخاشه: لعبة للأطفال مكونة من علبة في داخلها قليل من الحصى يقومون بهزها، فتصدر أصواتاً.

(51)-ينظر:د.أحمد رشدي صالح، ص335، يا نطره: يا مطره، رخي: اهطلي. قرقشها: أكلها. ويردد الطفل اليمني النص على النحو الآتي:

يا مطره رخي رخي

فوق بيت بنت أختي

بنت أختي جابت ولد

سمته عبد الصمد

طرحته في المشايه

كلت رأسه الحدايه

(52)-يرد النص عند الطفل اليمني على النحو الآتي:

الله أكبر

السيف الأخضر

أبي ذبحني... أمي كلتني

أختي العزيزه... لمت عظامي

تحت الكراسي

آه يا راسي.

(53)-يردد الأطفال اليمنيون في ألعابهم النص على النحو الآتي:

الذئب: أنا الذيب باكلهم

الأم: أنا الأم باحميهم.

الذئب: أعطوني المدلل.

الأم: خلي المدلل لأمه.

(54)-ينظر: قدوري، 1: 144. وتنظر مصادره.

(55)-باجر: غداً، كرابتنا: قريب لنا.

(56)-أميمة منير جادو، فنون الطفل الغنائية وانعكاساتها التربوية، مجلة خطوة، العدد 16، القاهرة 2002، ص 25.

(57)-المصدر نفسه.

(58)-



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الثقافة الهدامة

دراسة...نزيه الشوفي

مصطلحات التحليل السيميائي

السرد والخطاب نموذجاً

د.مولاي بوخاتم- الجزائر

إننا نروم البحث في هذا المفهوم السردي قصد الاضطلاع بإثارته والبحث في تطوره وصيرورته ثم تناوله في ذاته، حتى لا نتأخر في تأسيس المفهوم وإحلاله موقعه ضمن باقي الأجناس من جهة، والعمل على النظرة في صيرورته وتحوله من منطلق طرح المشاكل الحقيقية والإطاحة بها من جهة أخرى ثم إن هذا الجنس (السرد) جنس له مقوّماته وملامحه المميزة.

والسرد مصطلحٌ أدبي فني هو الحكي أو القصّ المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات. ويعني كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لا تمت، أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات.

ويعدّ المفهوم من المفاهيم النقدية المستحدثة في الساحة النقدية العربية، وذلك لأن فحص مدلولاته وضبطها في مثل هذه البحوث الأكاديمية أمرٌ سابقٌ لأوانه، أبرزها يعود إلى ترجمة مصطلح Récit بشتى الترجمات هي السرد والحكي.

أمّا المصطلحات القديمة من لفظ (سرد) في اللغة الفرنسية: Narration و Narratologie ثم Narrativé فتقابلها في الترجمة النقدية العربية مصطلحات، بينها السرد والقصّ والحكي والأخبار والرواية. فضلاً على شيوع مصطلح (Récit) في المعرفة الاصطلاحية، إذ هو الحكي والمحكي لدى بعض النقاد. وهو السرد والمسرود لدى آخرين. وإن كنا نستحسن مصطلح "السرد" بالنظر إلى معيار الشيوع في الثقافة العربية.

في هذا المساق، يعدّ جيرار جنيت (G. Genette) الناقد السيميائي الوحيد بين الأوائل الذين قاموا بإدخال بعض المصطلحات السردية، حيث جعل منها مرحلة هامّة من مراحل التحليل وعالجها ضمن ما أسماه بصيغة السرد: Mode du récit ضمن النموذج التحليلي الذي قدّمه في اللغة الفرنسية، وهو النموذج المهمّ الذي استوعب

المقولات السابقة عليه، فقدّم تأطيراً منظماً لأسس السرد الفني، خلال وقوفه على كلمة "قصة" في اللغات الأوروبية، مستخلصاً ثلاث معانٍ: أوضحها وأقدمها هو الملفوظ السردي، مكتوباً أم شفهياً، والثاني المضمون السردي والمعنى الثالث: الحدث، وفي ضوء هذا التمييز حدّد ثلاثة مظاهر للسّرد: (1)

- 1 . **الحكاية:** وتطلق على المفهوم السردي أي على المدلول.
- 2 . **القصة:** وتطلق على النص السردي وهو الدالّ.
- 3 . **القصّ:** ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنصّ السردي.

وقريباً من المصطلحات الثلاثة: (Narration) و (Narratologie) و(narrativité) القابعة في المعجم السيميائي المعقلن لدى قريماس ميّز بعض الباحثين بين "الروي Récite والحكي (diegesis) في السرد، ونعني في هذه الحالة التمييز بين النصّ الكامل للقصّ نصّاً من ناحية، والأحداث التي تروي أحداثاً من ناحية أخرى، ويمكننا عندئذ أن نستعير الكلمة الإغريقية، الحكي (Diegesis) للتعبير عن نظام الشخصيات والأحداث، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي (recital) أو نكتفي بالإشارة إلى النص، حين نعني الكلمات والحكي للتعبير عما ستحثنا عن خلقه كقصص." (2)

— ‘‘ —

أما مصطلح الحكي (Narration) فهو لفظ يلتبس مع شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتمايزة، المتقاربة والمتباعدة في آن واحد، أبرزها: السرد والمسرود، والسارد والمسرود له والسردانية والسرديات.

— ‘‘ —

فمن خلال التحديد السيميائي لدى قريماس وكورتيس، يمكن الوقوف على أهمّ الفروق الدّلالية بين هذه المفاهيم المتداخلة، حيث أشار الباحث إلى مصطلحي "الباث (المرسل) والمتلقي (le Destinateur et le Destinaire) في الخطاب الروائي، وفي الملفوظ (L‘ Enoncé)، وأطلق عليهما جيرار جينت مصطلحي: السارد والمسرود (Narrateur et narrataire) (3). لكن الملاحظ في لغة قريماس أنها تحيل على مفاهيم أخرى، وتجسد سلسلة من المفاهيم المعقدة التي تحيلنا بدورها على مفاهيم أخرى ودلالات أكثر تعقيداً في اللغة العربية.

وسواء أكان طودوروف أم جنيت أعرف من غريماس بالسرديات. أو العكس، فإنّ الذي يهمنا في هذا المقام هو الوقوف على الإشكالية المصطلحية بخصوص لفظ (سرد) ونحن واعون بأنه ثمة مصطلحات لا تحصى ولا تعدّ وهي مشتقة من المفهوم، وتشترك معه اشتراكاً لفظياً، أبرزها: المؤلف والقارئ والشخصية واللغة والواقع والعامل والفعل والحدث الحكائي وسواها من المصطلحات التي تدخل في العمل السّردي.

فمصطلح الحكي مثلاً (Narration) تواجد في عدّة نصوصٍ نقدية خلال السنّوات الأخيرة في الساحة المغربية، وقد شابهُ كثير من الخلط الذي حصل في الترجمة بينه وبين مصطلح (السرد). لذا فالنقاد المغاربة نجدهم كثيراً ما يعتبرون مفهوم الحكي مرادفاً للكتابة الرّوائية، منظرين إلى السّرد كمكوّن من مكوّناته، فعدّوه جزءاً "من مظاهر الحكي" (4)، واعتبره بعض النقاد باسم الحكي وهو مكوّن من مكوّنات بنية السّرد" (5).

وقريباً من هذا التصوّر، كتب سعيد يقطين أغلب مقالاته السّردية في إشكالية المصطلح، مقرّاً بأن السرد عنصر من عناصر الحكي، ولذلك فهو ترادف بين المفهومين كأداتين إجرائيتين في تحليل

مكوّنات النصوص الرّوائية. ومفرقاً بين ثلاثة مصطلحات هي السّرد (narration)، والسرديات (Narratologie) والسّردية (6) (Narrativité)، ثم مفصلاً في المقال تفصيلاً مركزاً.

ويمكننا في هذا النطاق إعطاء بعض الأمثلة الدّالة فيما تداوله سعيد يقطين لإبراز ما يميّز هذه المصطلحات بعضها عن بعض: من ذلك الوقوف على الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي حيث أشار إلى العديد من المصطلحات التي تشترك لفظاً، لكنها تختلف دلالة بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه، فترجم مصطلحات بينها: السّرد والحكي بِ: Narration/ Récit والسّردية أو الحكائية (Narrativité) ثم الراوي (Narrateur) وسواها من المصطلحات المتداولة في كلّ النظريات والدّراسات السّردية الحديثة (7).

—— ،، ——

لكنّ مثل هذه المصطلحات التي أشار إليها الباحث تختلف اختلافاً بيّناً بين مستعمليها إلى حدّ التضارب والتعارض.

—— ،، ——

وفي مساق الحديث عن الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي، أشار الباحث إلى جملة من المصطلحات تختلف من حيث اللفظ، لكنها تشترك اصطلاحاً، ولو في الإطار الدّلالي العام ويمكن التمثيل لذلك بمصطلحات مثل: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية، والبؤرة والتبئير، التي تختلف من حيث اللفظ وتشترك في الاصطلاح. وضمن منحى آخر أشار الباحث إلى مصطلحات تصطرع في الثقافة الأجنبية، وتتصل بمادّة الحكي مثل: /diegese/Contenu/Récit/Histoire/Fabula/Intrique. (8)

وهكذا نجد في تحليلات سعيد يقطين من المصطلحات ما هو "جامع" وتتولّد عنه مصطلحات أخرى متضمنة في نسق المصطلح الجامع باعتباره نتاج عملية التصنيف. ولإعطاء مثال على ذلك، ترجم الباحث "الراوي" بـِ: Narrateur (9)، وهو المفهوم الجامع، أي له بعداً جنسياً (Cenerique) ثم وظف هذا المفهوم في التحليل السردي ليعوض مفهوم الكاتب، وقريباً من ذلك ترجم العوامل عن Les actanrs في السيميوطيقا الحكائية.

وأخذاً بمعيار الشيوع في استعمال بعض المصطلحات، سواء أكانت سليمة أم غير سليمة، ترجم الباحث بعض النماذج مثل السردية Narrativité عن الجذر العربي (سرد) في العربية. وتارة عن Narration في اللغة الفرنسية (10)، وقد تبين له أنّ هذا المصطلح (سرد) يستعمل في مجالين سردين مختلفين، وكلّ مجال يعطيه دلالة تنسجم وأطروحته الأساسية. ثم عاد لاقتراح مقابلين مختلفين، للمصطلح مميّزاً بين: (Narrativité) أي السردية، وما يرتبط بها من مصطلحات مثل: الصوت السردي، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنيات السّردية، ثم الحكائية في مجال "السيميوطيقا" فقال بمصطلحات من مثل: سيميوطيقا الحكي، البرنامج الحكائي، المسار الحكائي ثم البنيات الحكائية.

للتلخيص، فقد سجل سعيد يقطين موقفه من الإشكالية المصطلحية ومصطلح السّرد بوجه أخص قائلاً: "عندما نكون، نحن العرب، في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها إلى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن علاوة على ذلك، مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية واستعمالية". (11)

أما أسباب تفاقم الإشكالية، سواء في ترجمة المصطلح أم تعريفه فيلخصها سعيد اليقطين

ضمن النقاط الآتية:

1 . غياب الاختصاص في الممارسة.

2 . التخلف عن موالية المستجدّات في المجال السّردي.

3 . جهل بعض النقاد بالمعرفة السّردية.

4 . نحت المصطلحات بحسب الميول الشخصية عن النظريات التي يتعامل معها النقاد.

وفي الاقتراحات أشار سعيد يقطين إلى جملة من الحلول أبرزها:

1 . الميل إلى الأسهل والأيسر من المصطلح العربي المقترح.

2 . لا جرم من طواعية المصطلح العربي وتماشيه مع الصيغة والوزن العربيين.

3 . إعطاء الجانب المعرفي ما استحقه من العناية.

4 . التخصص.

5 . ممارسة العمل الجماعي.

أما الباحث فاضل ثامر، من خلال وقوفه على مصطلح سرد في الفضاء اللسانياتيّ والسيميائي، فقد ترجم إلى اللغة العربية مجموعة من المصطلحات، مراعياً خصوصية المصطلح النقدي العربي الحديث، الذي يواجه أعقد وأوسع الإشكاليات، من ذلك ترجمته لمصطلح السردية عن: Narratology من اللغة الإنجليزية، مقرّاً بالمقابلات المصطلحية الأخرى التي صاحبته مثل: علم السّرد، السرديات، السّردية، نظرية القصة القصصية، المسردية، القصيات، السردلوجية، الناراتولوجيا (12). وهي مقابلات تعتمد معياري الترجمة والتعريب الجزئي والكلي.

وفي ذات المرجع (اللغة الثانية) ترجم المتن الحكائي عن Shuzlut والمبنى الحكائي. عن Fabula، وصلتها بثنائية القصة Story والحبكة Polt (13)، واقفاً على شتى وجوه الاضطراب والخلخلة وعدم الاستقرار، ومقترحاً مجموعة من الحلول.

—— ،، ——

ومثل هذا التداخل لدى سعيد يقطين وفاضل ثامر، يلفيه الدّارس لدى أغلب المترجمين والنقاد العرب، في الخطاب النقدي الروائي، ويعكس استهتار بعض النقاد بأبسط القواعد العلمية المتبعة في هذا المجال، سواء عملاً بالإطار المرجعي المصطلحات المترجمة أم تجاهلاً للجهد العربي الجماعي. واجتهاداً في وضع المقالات العربية.

—— ،، ——

ولا أدلّ على ذلك من ترجمة محمد خير البقاعي المصطلح الصفة (Narratif) مرّة بالسّردي، ومرّة بـِ "الحكائي" (14) مقرّاً بأزمة المصطلح النقدي، لدى كلّ باحث عربي، وبالفوضى التي تشيع في النقد الروائي العربي، بسبب هذا التداخل المصطلحي.

أما الباحث عبد العالي بوطيب، فقد عالج إشكالية المصطلح في النقد العربي، مثيراً تجاهل بعض الباحثين لقواعد وضع المصطلحات الموضوعية في المجامع العربية بخصوص ذات المصطلح، (سرد) (Narratologie) التي حدّد لها ثلاثة مقابلات عربية هي: السرديات، علم السّرد وناراتولجيا (15)، من دون احتساب التنويعات المختلفة التي أوردت لفظ (سرد) بحكي وقصّ ورواية، مما أضفى على المصطلح فوضى مصطلحية عارمة.

ومساهمة منه في وضع القارئ العربي بشكل ملموس في إطار التحول السّريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث العربي في هذا الجزء المعرفي الحيوي الخاصّ بالسرديات، سواء على المستوى النظري أو في مجال المصطلحات، نقل عبد العالي بوطيب جملة من المفاهيم والمصطلحات إلى الشكل العربي من ذلك: السردية

(Narrativité) والنصّ السّردي (le texte narratif) (16)، وكلّها تدخل ضمن التّصورات النظرية لدى قريماس وكورتيس.

أمـا الباحـث حمـادي صـمود وضـمن (مصطلحات النقد الحديث)، فقد ترجم كلمة سرد عن اللفظة الفرنسية (Narration) مسوياً بين مصطلحين هما سرد وحكاية (17)، مما يؤكّد أنّ الاختلاف في المصطلحات السّردية، مضمونها ناتج عن الموقف الإيديولوجي لدى المنظرين الأوائل بخصوص ذات الإشكالية مثل: ج. كريستيفا وقريماس.

ومن خلال معاينتنا لوضع المصطلح الذي أشار إليه في الخطاب السيميائي، ترجم: محمد مناصر العجيمي مصطلح (Narrativité) بالسّردية (18)، ثم المرزوقي وجميل شاكر مصطلح (Narration) بالسّرد و Narratologie بنظرية القصة ثم Narrativité بِ: القصصية (19)، ثم ترجم قاسم المقداد مصطلح Narratologie تارة بالتحليل السّردي وأخرى علم السّرد القصصي (20)، وإبراهيم الخطيب في الحكي مقابلاً لِ: (21) Narratoin وميشال شريم: بالإخبار مقابلاً لِ: Narratoin (22)، وسعيد علوش علم السّرد مقابلاً لِ: Narratologie (23)، وعبد السلام المسدي، بالسّرد والمسردية والسّردية لذات المصطلحات (24)، ثم أنور المرتجى، بعلم السّرد لِ: Narratologie (25)، ثم صلاح فضل بعلم السرديات لِ: Narratologie (26).

وبين اللفظتين سرد وحكي:

فإن مفهوم السّرد يندرج ضمن المفاهيم المستحدثة في الساحة النقدية العربية، استعمله النقاد ليكون المفهوم الجامع لكلّ التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي، وتأتيّ أهميته باعتباره مصطلحاً وجنساً يستدعي أن تكون له أنواع، كما يستدعي أن يكون له تاريخ، وأي تفكير في أنواعه وتاريخه لا يمكن أن يلعب دوراً هامّاً في ترسيخ الوعي به واتخاذه موضوعاً للبحث الدّائم.

—— ،، ——

وفوق كلّ ذلك، أثار عبد الملك مرتاض مفاهيم نقدية من شأنها أن تضيف نقلة جديدة إلى الدّراسة السردية المعاصرة، بين هذه المصطلحات: ترجم مصطلح السّرد عن اللفظ Narration، والسّردية عن Narrativité، والسردانية عن Narratotologie. (27)

—— ،، ——

والمصطلح الأخير هو إطلاق شخصي يقوم مقام مصطلح (علم السّرد) الذي لا يصطنعه إلا قليلاً حيث أشارَ أنّ "السردانية" أو علم (السّرد) هي الأدوات العلمية التي يستعملها الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السّردي." (28)

كما يمكن الإشارة إلى إيثار عبد الحميد بواريو ترجمة مصطلح (Anecdote) بحدّوثة، وهي كلمة شائعة في اللهجة المصرية، والقريبة من مصطلح حكاية. Le conte، أما مصطلح قصة فقد استخدمه للدّلالة على لفظ Récit، ومصطلح سرد narration مشيراً "ويجدر التنويه أن استخدامنا هذا المصطلح . الأخير . أيضاً إلى صيغة ألسنية "حدوثي" في العديد من المواضع". (29)

2 ـ خطاب/ نصّ

إنّ مصطلح خطاب من المصطلحات التي ولجت في الدّراسات النقدية الحديثة، وأصبحت أكثر تداولاً لدى النقاد المعاصرين العرب، نتيجة احتكاكهم بالتيارات النقدية العالمية، ورغبة منهم في تجاوز المفاهيم التقليدية، والسعي إلى آفاق المعرفية العلمية، ومحاولة تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم (نص) من النصوص النقدية.

فيحيل مفهوم النص . كما ورد في المعاجم العربية . على معنى الظهور والارتفاع والانتصاب وهو في معجم (لسان العرب)، يحمل دلالة الرفع حيث ورد نص الحديث ينصه نصاً، رفعه وكلّ ما أظهر فقد نُصّ... ويقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه... والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى، وكلّ شيء نصص فقد أظهره، وهناك لفظ النصّ والنصيص أي السير الشديد والحث، وأصل النص أقصى الشيء وغايته (30).

— " —

وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، ويعني المصطلح في موضع آخر لدى ابن منظور التحديد حتى يستخرج أقصى سير الناقة (31)، ومنه نصت الدابة السير إذا أظهرت أقصى ما عندها.

— " —

وكان الزمخشري ضمن سلسلة طويلة من الأصوليين، الذين كان لهم الفضل، في لفت الأنظار إلى دلالة المصطلح، فقد قرّر لغة، أنّ المصطلح يعني الارتفاع والانتصاب حيث أنّ الماشطة تنصّ العروس فتقعدها على المنصة وهي تنصّ عليها أي ترفعها، ونص فلان سيداً كنص، ونصصت الرجل إذا أخفيته من المسألة ورفّعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته، وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه.(32)

وكان الشافعي يرى أن النصّ: خطاب يعلم ما أريد به من الحكم سواء كان مستقلاً بنفسه أو علم المراد به يغيره نافياً الاجتهاد في النصّ وقابلاً الاجتهاد من النصّ" (33).

وبذلك فإنّ النصّ لدى أغلب الأصوليين، يقترن بالتعيين ونفي الاحتمال، واستبعاد التأويل، وإلغاء أي دلالة حافة يتضمنها المفهوم، وظهوره في الثقافة العربية، ظلّ يواجه فعالية الوصف والاستقراء؛ والتحليل، فما يتصل بأدلّة الأحكام من قرآنٍ وحديث، لكونهما نصين مقدّمين، ثم امتدّ ليشمل الأدب كضرب من ضروب الإبداع.

أمّا مصطلح (خطاب)، وحيثما ورد في تضاعيف المعاجم العربية، فهو يحيل على الكلام (34)، وقد استمدّ دلالته المذكورة من السّياق الذي ورد فيه القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وفَصْلَ الخِطَابِ﴾ (35). وفي قوله عزّ وجلّ: ﴿فَقَالَ أَكْفُلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ﴾ (36).

ويورد الزمخشري تفسيراً في فصل الخطاب بأنه الكلام المبين الدّال على المقصود بلا التباس" (37)، وهو موسوم بالبيان والتبيان، وتجنب الإبهام والغموض واللّبس، فخلق بين المصطلحين (كلام وخطاب) تلازماً يوجب الكثير من الاستقصاء والفحص الدّقيقين.

أمّا ابن جني، فقد عرّف الكلام، بأنّه لفظ مستقلّ بنفسه، مفيدٌ لمعناه، معتبراً أكمل داخل سياق الكلام هي الأخرى وحدات مستقلة على اختلال تراكيبها. وهو مذهب الشريف الجرجاني من الحديث عن المعنى المركّب. والآمدي الذي خصّ الكلام بمعنى الخطاب ثم التهانوي الذي دلل على الأصول الشفاهية للمصطلح، محاولاً إخراج لفظ الخطاب من كلّ ما يعتمد على الحركة والإيحاء والإشارة كوسائل للإفهام، كما أخرج أيضاً المهمل من الكلام، وكلّ كلام لا يقصد به الأصل في إفهام السّامع.

وعليه، فإنّ تحديد تعريف دقيق لدى الأصولية لمصطلح (الخطاب)، وفي الثقافة العربية، يقتضي بعض التريث، ذلك لأنه مصطلح شامل يتّسع لكثير من الدّلالات، فضلاً على اتساع المفهوم ليشمل كلام الله، ويشمل دلالات أخرى حافة. وهكذا اتضح أنّ هذه المادّة (نصص)، ذات معانٍ متعدّدة أهمها أربعة: هي الرفع والحركة، والإظهار وبلوغ الغاية.

وفي المعاجم العربية الحديث يعدّ مصطلح

(نـصّ) أكثـر المفـاهيم تنـاولاً، فقـد أورد صـاحب معجم (الرائد) عشرة معانٍ لفعل (نصّ) هي نصّ على الشـيء، حدّه، ونصّ القول أو الفعل: رفعه وأسنده إلى صاحبه، ونصّ الشيء: رفعه وأظهره، ونـصّ العـروس: أقعـدها علـى المنصّـة، ونـصّ المتاع: جعل بعضه فوق بعض، ونصّه: استقصّ عن الشيء حتى استخرج ما عنده، ونصّ الناقة: استحثّها لتسرع، ونصّ عنقه: نصبه، رفعه ونصّ الشيء: حرّكه ونصّ الشيء: ظهر (38).

وهنـاك تعريفـات تختلـف فـي دلالتهـا وتتفـق حسب اجتهادات أصحابها وتوجّهـاتهم مـن جهـة، وحسب تطورات المصطلح من جهـة أخرى، من ذلـك الـنص يحـوي دلالتـين فـي "المعجم الأدبـي" الأولـى: كـلام لا يحتمـل معنـىً واحداً مكتوب أو مطبوع (39)، والنصّ هو الأصل والجوهر، وهو مختلـف عـن الكـلام، لأنـه فـرع وهـامش مفهـوم بالخطأ.

وفي الثقافة الغربية فإن الحفر من الأصول اللغويـة الاصـطلاحية لِ: الخطـاب والـنصّ، لـيس مـردّه إلـى الـنظم المرجعيـة التـي استمدّت منهـا المفـاهيم وجودهـا، وحسـب، وإنمـا اخـتلاف نقـد المعرفـــة التـــي كانـــت محضـــناً مباشـــراً لكـــل مصطلح،وموجّهاً لدلالته في الثقافة المذكورة.

من هذا المنطلق، تحيلنا بعض المعاجم إلى مفهوم الخطاب الذي يحتوي أحياناً النص ويضعه فـي نطـاق أوسـع، فـلا يعزلـه عـن شـروط تلفظـه وتداولـه فـي مجـالٍ حيوي نشيط (40). وهـو فـي معجم اللسانيات (لجان ديبوا) Jean du bios، يعني الكلام (Parole) كمصطلح مرادف للملفوظ (énoncé) (41).

—— '' ——

أما مصطلح نص في اللسانيات، فهو مقابل للدّلالة اللغوية Texte، يدلّ على النصوص والمتون العائدة لمؤلّف ما، كما يحيل على النسج، بينما دلالته الاصطلاحية تحيل على سلسلة من الكلمات تؤلّف تعبيراً حقيقياً في اللغة.

—— '' ——

وقد أورد الباحثان قريماس وكورتيس ضمن . المعجم السيميائي المعقلن . مصطلحي الخطاب والـنصّ متـرادفين، ووفـق معنـى أحـادي موحـدٍ. للدّلالة على أحكام سيميائية غير لسانية، وذهبت النظريـة السـيميائية إلـى عـدّ الخطـاب جهـازاً ذو مسـتويات الواحـد فـوق الآخـر، (42) وفـي ضـوء هذا التحديد السيميائي أمكن تلخيص جملـة مـن الملاحظات أهمها.

1 . أن النص استخدم في اللسانيات للدّلالة على كلّ مكتوب أو ملفوظ مهما كان حجمه.

2 . إن النص وحدة لغويـة وليست نحويـة مثله مثل العبارة أو الجملة.

3 . دلالة الخطاب والنص واحدة.

أمّا في المعاجم اللغوية الفرنسية الموسوعية، فـإنّ كلمـة Discours ذات أصـل لاتينـي (Discursis) والـنصّ (Texte)، تطلـق علـى المـتن، نـصّ، جمـع نصـوص، مـتن، متـون (43). وفـي غيـر ذلـك إن الـنص رد فعـل اللغـة نتيجـة عمـل أي (نسـيج) (44)، يطلـق الـنص (Texte) على الكتاب المقدّس أو كتاب القدّاس، وهـو فـي اللاتينيـة (textus)، وتعنـي النسـيج (Tissu) أو (trame)، كمـا تعنـي منـذ العصـر الإمبراطـوري تـرابط حكايـة أو نـصّ 45، فيتحـوّل بـذلك الـنصّ إلـى منظومـة عناصـر مـن اللغـة أو العلاقات، تشكّل (مدوّنة) أو نتاجاً شفهياً.

أمـا جـورج مونـان، فـي مسـاق حديثـه عـن دلالة النصّ التي تقترن بضرب من تركيب الألفاظ أو الكلمات، فقد أشار إلى دلالة المصطلح، التي تحيل على سلسلة متتابعة من العلامات اللفظية أو الإشـارات الكتابيـة التـي تنـتظم فـي سياق يبـرز

تجانسها فذهب إلى اعتبار النص معادلاً للمتن كما هو معادلٌ للملفوظ "لا يعني إلاّ وثيقة مكتوبة وحدها بل كلّ المتون التي يستعملها اللغوي أو الألسني". (46)

وفي الثقافة الفلسفية وضمن أدبيات نقاد الغرب، فإنّ مصطلح خطاب برز في كتاب ديكارت خطاب في المنهج، للدّلالة على الخطاب الفلسفي في العصور الوسطى، وهي المرحلة التي سبقت عصر النهضة، وسرعان ما أصبح الخطاب في العصر الحديث يشكّل موضوعاً في الفكر الفلسفي الغربي والسيميائيات الحديثة.

من ذلك، عناية ميشال فوكو (M.Faucault) بهذا الجانب، معتبراً المصطلح أنموذجاً فلسفياً يلج مجال المعرفة العقلية التي تُعدّ الموجّه الأول للثقافة الغربية في مختلف مظاهرها الأساسية، ومقراً بأنّ الخطاب لابدّ أن يكون منظومة لغوية أو فكرية، وهو يتحدّد من القواعد التي تميّز مجموعة من المنظومات التي تنتظم داخل الممارسة النظامية، منظمة تسمح بتكوين مواضع البحث وتوزيعها، وتحدّد أنماط القول ولعبة الاحتمالات النظرية.

وأمام هذا الكمّ الهائل من التحديدات، فإنّ تعريفات أخرى عكست وجهة النظر الخاصّة بالمعرفة وبالمرجعيات الفكرية التي انطق منها كلّ باحث، ولا أدلّ على ذلك التعريف القائل بأنّ "النصّ هو ما تنقرئ فيه الكتابة، وتنكتب في القراءة" (47)

ويرى بول ريكور (Paul Ricoeur) أنّ النصّ، خطابٌ تمّ تثبيته بواسطة الكتابة (48)، أي أنّ النصّ ما نكتبه وندونّه، وهي نظرة تلتقي مع وجهة نظر رولان بارط حين أقرّ مصطلح النسيج، (49) بمعنى أنّ النصّ يصنع نفسه باستمرار، وهو نسيج كما تنسج العنكبوت نسجها في شبكة متلاحمة منضدة.

وهكذا، فإذا كانت بعض الدّراسات النقدية، تحدّد مصطلح "خطاب" بأنه "مقولة من مقولات علم المنطق، تعني التعبير عن فكر مستدرج بواسطة قضايا مترابطة" (50) وكانت بعض المعاجم المختصة سيميائياً، تعدّه مرادفاً للنص (Texte) وهما لفظتان تدلان على أحكام غير لسانياتية" (51) فإن الدّارس لرحلة المصطلح (خطاب) عبر مراحل تطوّره، يقف على محطات أساسية في مظهراته لدى الباحثين السيميائيين العرب، بدءاً من مرحلة التخلص من الترجمة الحرفية (النقل) إلى التعريب إلى الاشتقاق إلى الابتكار والإحياء.

من ذلك، فقد خطا الباحث عبد السلام المسدي، خطوات هامّة، في تحديد علاقة حفريات المعرفة بخصوص مصطلح خطاب، فعالج مجموعة من المصطلحات المتقاربة والمتنائية في آنٍ واحد، فذكر مصطلح الملفوظ (énoncé) أو الجملة أو النص مهما كان نوعه وشكله كمرادفات لمصطلح خطاب" (52).

وأما مصطلح الملفوظ، في اعتقاده، فهو "جملة ما يتلفظ به الإنسان ويكون محدّداً ببداية ونهاية كأن يكون محصوراً بين سكوتين في الخطاب الشفوي أو بين علامات ابتداء وانتهاء وفي الخطاب المكتوب، والملفوظ، وبذلك يكون جملة أو فقرة أو نصّاً" (53).

ثم أضاف، إذا كان الخطاب كياناً عضوياً يحدّده انسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه فإن اللغة مفهوم كلّي واللسان مفهوم نمطي والكلام مفهوم إنجازي (54)، والمدونة هي اللغة الموضوعة والخطاب اللساني المستنبط منها هو اللغة المحمولة، فتلك بنية قائمة، وهذه بنية مشتقة (55)، وهو بذلك أراد الاقتراب في جملة هذه المصطلحات . من المقولة التي تعدّ اللغة جنساً

واللسان نوعاً والكلام شخصاً.

وبين المصطلحين خطاب ونصّ، ذهب الباحث إلى الاعتقاد بأن النص يتعدّى مفهومه حدود الجملة أو الفقرة، له نظامه الخاصّ، فقد يتطابق مع مجموعة الجمل أو يتعدّى ذلك إلى كتاب بأكمله.

أما محمد مفتاح، فقد صاغ مصطلح خطاب وارتضاه عنواناً لإحدى دراساته (تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص)، وبين المصطلحين خطاب ونص، ذهب إلى اعتبار النصّ، هو الأعرق والأقدم، روجت له الدّراسات القديمة، وعرف تعريفات عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة بنيوية واجتماعية وأدبية ونفسانية ودلالية (56)، مضيفاً "أنّ النص مدونة كلامية، وحدث تواصلي تفاعلي مغلق وتوالدي" (57)، ووظف هذا المصطلح ضمن عنوان دراسته (دينامية النص).

وحين تلمس أكبر المؤلفات احتضاناً للمصطلحين (خطاب ونص) يشار إلى مؤلفه (التشابه والاختلاف)، حيث اعتبر فيه "أنّ هذين المفهومين إشكالٌ نال حظّاً وافراً، أو قليلاً من المهتمين بنظرية الأدب ونظرية القراءة بمختلف تجلياتها، نظريات تحليل الخطاب، ونظريات التلقي" (58).

—— ،، ——

وتجلى وجه آخر لهذين المصطلحين، من خلال قراءته في بعض المعاجم اللسانياتية السيميائية، التي أردفت بين مصطلحات مثل (النص والقول والخطاب والتلفظ) كمصطلحات متقاربة ومتغايرة (59).

—— ،، ——

وبخصوص التفرقة بين المصطلحين، لخص محمد مفتاح الموقف فيما يأتي:

1 . أن النص "عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، وأن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة" (60).

2 . وقوله "نحن نجعل الخطاب أعمّ من النصّ، فالتخاطب أعمّ من التناص". (61).

وبذلك يكون الباحث قد أثرى القاموس النقدي المعاصر بجملة من المصطلحات الجديدة، موظفاً مصطلحات أخرى لم تحفل بها الدّراسات النقدية العربية والتي هي معظمها أنجلوساكسونية.

وفي الجهة الأخرى، ولما كان انتماء المصطلح إلى حقل معرفي منتجاً للمعرفة، خاضعاً لأطرها العامة الموجهة، خاض الباحث صلاح فضل في خصوصياته النقدية، نقلاً عن المنظرين اللسانياتيين والسيميائيين أوجد عدّة تحديدات أهمها: (62)

1 . نقلاً عن فردينارد دي سوسير، عدّ النصّ إنجازاً فعلياً للغة من طرف متكلّم واحد، وعلى هذا الأساس فإن المفهوم . في اعتقاده . ينطوي على أنّ الرسالة المكتوبة متركبة مثل العلامة أو الإشارة اللغة، يضم مجموعة من الدّوال بحدودها المادّية من حروف متسلسلة من كلمات وجمل وفقرات وفصول.

2 . ونقلاً عن رولان بارط، اعتبر النص نظاماً لا ينتمي إلى النظام اللغوي ولكنه على علاقة وشيجة معه، علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته.

3 . وعن جاك دريدا (J.Dérida) اقترح محوراً جديداً للنصّ معتمداً على تاريخ الفلسفة بإلغاء التعارض بين المستمرّ والمنقطع، فالنصّ "نسيج لقيمات"

هكذا ومن خلال هذه القراءة لدى رولان بارط وسواه من السيميولوجيين استشف الباحث

جملة من السمات هي:

1 . سمة تقاطع نص مع آخر.

2 . قوة التحول

3 . اختلافات الدّلالات، واللانهائية ثم التحول.

4 . التعدّد الدلالي.

5 . لبوس النص لمؤلّفه

6 . سمة الانفتاحية.

7 . لذة النصّ.

وفي مساق حديثه عن مصطلح نص (Texte)، وجد الباحث بين المصطلحين نفسه إزاء جملة من المقاربات التي قدّمتها البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة، بينها "أن النص هو عملية إنتاجية، يتوفر على سمتين: (63)

الأولى: علاقته باللغة التي يتوقع فيها.

الثانية: تمثيله لعملية استبدال من نصوص أخرى.

ومن جراء هذه الملاحظات وأخرى مجتمعة، سوّى الباحث المصطلحين خطاب ونصّ، معتقداً أنه ثمة سمة أساسية أخرى للنص الأدبي شغلت الباحثين البنيويين والمهتمين بالأدب من التفكيكيين، وهي علاقة النص بالكتابة (écriture) وارتباطهما معاً بمصطلح خطاب (Discours) (64). بحيث يعدّ الخطاب من هذا المنظور حالة وسيطة تقوم ما بين اللغة والكلام، وهذه السمة ذات أهمية خاصّة في عمليات الفهم والتأويل، أي في عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها مرّة أخرى.

— ،، —

وسعياً وراء التسوية بين المصطلحين، تذهب الباحثة فريال جبور غزول في حديثها عن سيميوطيقا الشعر لدى م. ريفاتير، إلى اعتبار المصطلحين سلسلة من وحدات إعلامية متعاقبة (65).

— ،، —

وقد ظهر التمييز بين الخطاب والنص، وبين الخطاب والكلام وسواهما من المصطلحات لدى نقاد آخرين، هكذا، وترجمة لمقولات "إيميل بنفنيست" استفاد سعيد يقطين من بعض التحديدات المفاهيمية، معضداً استراتيجيته ببعض الأسس التي تنتمي إلى أحضان الدّراسات اللسانياتية والنقدية الغربية بمختلف اتجاهاتها، محاولاً التمييز بين نظامين هما "الحكي والخطاب" فالتلفظ القصصي يحتفظ به في اللغة المكتوبة بينما الخطاب كتابياً وشفوياً، ومن ثمة ميّز بين اللتفظ (Enoncé) والخطاب (Discours).

وفي نفس الاتجاه، ميّز الباحث أحمد يوسف بين مصطلحات هي: الخطاب والكلام وسواهما معتبراً (66) الخطاب. "ملفوظ يشكل وحدة جوهرية خاضعة للتأمل، وما هو إلا تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته، وهو مرادف للكلام، بيد أن الملفوظ وحده لا يحدّد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية الاتصال (67).

Discours= Situatoin de Communication + Enoncé.

وفي مجال التمييز دائماً، ترجم الباحث سعيد علوش مصطلح الملفوظ (Enoncé) بمصطلح القول وعقد ترادفاً بين النص والخطاب (68)، شأنه شأن محمد بنيس (69)، وسواهما من النقاد.

أما مصطلح خطاب، فتكرر ذكره بقوة لدى باحثين مثل: حنون مبارك (70)، وتوفيق الزبيدي (71)، ومحمد عصفور (72)، ورشيد بن مالك (73)، وبشير إبرير (74)، على الرغم من أنّ، هذا الأخير قرن بين مصطلحات متناقضة جاء بها الدّارسون فدون الخطاب بأنه ملفوظ (Enoncé) والتلفّظ (Enonciation) والنص

Texte، وسوى محمد بنيس، بين المصطلحين خطاب ونصّ. (75)

وفي مجال الاستثناء، فإنّ أكثر الباحثين تناولاً للمصطلح في تقلبّاته وتشعبّاته هما: عبد الملك مرتاض وعبد الله إبراهيم:

فالأول: (عبد الملك مرتاض)؛ في مساق بحثه في أصول هذا المصطلح سجّل جملة من الملاحظات المفاهيمية نوردها في الشكل الآتي: (76)

1 . إنّ مصطلح "خطاب" مصطلح عريق من النصوص العربية القديمة، تبناه الألسنيون المعاصرون.

2 . إنّ "الخطابات" متعدّدة ومتلونة، فهناك الخطاب السّياسي والدّيني والتاريخي والأدبي.

3 . إطلاق لفظ "خطاب" في الدّراسات الشعرية "ينسحب على "كلّ حسن الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين متخاطبين، سواء أكان شفوياً أو معنوياً" (77)

ومن النماذج الأخرى التي اقتفاها الباحث في ذات المسألة، اشتقاق معنى جديدٍ منه، حين ترجم المصطلح (Discursivition) و(Discurcicisation) بـ: "الخطبية" و"النصنصة" لأن هذا الأخير هو "مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مفهوم خطابي" (78).

— ،، —

أما في مجال حديثه عن الازدواجية المصطلحية (خطاب) و(نصّ)، فقد أضاف الباحث جملة من الملاحظات:

— ،، —

1 . أنّ الخطاب "خصوصة النصّ ضمن الجنس الأدبي"

2 . أنّ النص أصدق دلالة من الخطاب، ذلك أنه "يطلق على وحدة من الكلام الأدبي مثل نص القصيدة، على حين أن الخطاب شمل مجموعة من الكتابات الشعرية". (79)

وفي ضوء ذلك نتلخص سمتين أساسيتين هما:

1 . حرصه على التفرقة بين المصطلحين (خطاب) و(نصّ) وذلك في اصطناعه لفظ (خطاب) عنواناً لبعض دراساته مثل (بنية الخطاب الشعري).

2 . ميله إلى عدم التسوية بين المصطلحين، مردّه إلى أنّ في هذا المذهب، سلوك مفضٍ إلى المغالطة (80).

أما في مجال البحث في لفظة (نص Texte) لغوياً، ذهب عبد الملك مرتاض إلى القول بانّ "النصّ" في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها النسج... في الفرنسية (Texte)، والإسبانية (Texto)، والإنجليزية (Text)، والروسية (TEKta)، أخذ أصلاً من اللغة اللاتينية (Textus) ويعني اللغة المتينة، وكذلك النسيج." (81)

وعليه حاول التسوية بين النص والنسيج من جهة كما حاول تجاوز تحديدات (قريماس) في ذات المسألة، على الرغم من أنّ مثل هذه التفرقة بين الخطاب والنسيج لم تسد مؤلفه (بنية الخطاب الشعري)." (82).

أما خارج هذا الإطار المفاهيمي لكلمة (نصّ) من خلال تعامله مع مصطلح (خطاب) فقد اقترح مفاهيم جديدة مثل (الكلام الأدبي، اللغة الأدبية، لغة الكتابة الفنية ثم اللفظة الفنية) ترجمة للفظ الأخير (le langage) (83)، وفي موضع آخر اصطلاح لفظ (اللانقاج) (84). وذاك عين التأزم لأنه اقترح من قبل تسوية بين النص والنسيج، وفرّق بين الخطاب والنص بالقول:

"الخطاب نسيج من الألفاظ". (85)

صورة أخيرة لدى عبد الملك مرتاض، هي قوله بِلفظ (اللغة الفنية) مقابلاً للفظ الأخير (Le langage) (86)، وهو يتعارض مع ما وضعه لمصطلح (Discours) من ذي قبل. وهكذا تتواتر أشكال مصطلح خطاب وشتى الصور لدى الباحث، وتتعدد معها التقلبات المصطلحية.

—— ،، ——

أما الثاني (عبد الله إبراهيم)، . وضمن مفكرة النقد والبحث . فقد خصّ المصطلحين خطاب ونصّ بكتابات مستفيضة، أهمها: المصطلح وظاهرة الإنزياح الدّلالي . المحضن العربي الثقافي وإشكالية الازدواج الدّلالي في الخطاب والنّص، مبرزاً مجموعة من الملاحظات نوردها فيما يأتي:

—— ،، ——

1 . البحث في الأصول العربية حيث فيه ملتبس المفهوم لمصطلح الكلام، والخطاب مصطلح يقابل (Discourse).

2 . النص (Texte) في الثقافة الغربية يدلّ على أية فقرة ملفوظة أو مكتوبة، وهو يحيد على كلّ بناء نظري مجرّد، ودلالته ودلالة الخطاب واحدة.

3 . الخطاب في الفلسفة العربية، ميدان تختلف فيه على نحو دائم ثنائية الكلمة والشيء.

4 . النص من الأصول: يحيل على معنى الظهور والارتفاع، لا يحيل على أي ضرب من التعبير الأدبي (الإنشائي) المخصوص من الكلام، مقترن بالتعيين ونفي الاحتمال.

5 . الخطاب والنص رديفان مساهمان في تكوين المعرفة.

أخيراً، وفضلاً على هذه المراهنات في خصوصيات المصطلحين، فإن الأمر الشاذ في الاستعمال، هو ما عثر فيه على ترجمتين (للخطاب) الأولى، لفريد الزاهي حين اعتبر اللوجوس Logos مصطلحاً متعدّد المدلولات، تارة يعني الخطاب وأخرى الفعل وأخرى الكلام (87)، والثانية لدى عبد الله إبراهيم، حين عرّف اللوغوس بأنه كلمة يونانية تعني الكلام أو المنطق أو العقل. (88)

في الأخير يمكن رصد ثلاثة تيارات كبرى تحرّك في رحابها النقاد عرب وعجم أجمعين وهي:

1 . التيار العربي الأصيل: ويختص بالمجال الثقافي العربي والإسلامي، ومن ممثليه البلاغيين والأصوليين.

2 . التيار الغربي، ومن ممثليه، كريستسفا وبارط وم. فوكو وجاك دريدا في فرنسا.

وتيارات أخرى ضمن هذا التيار الذي من ممثليه الظاهراتيين أي فلاسفة الظواهر. أما آراء النقاد السيميائيين العرب فصّبت ضمن هذه الأطاريح والتيارات، مع تطويع المفاهيم وابتكارها بحسب الاجتهادات الفردية.

***

هوامش الدراسة:

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب ص 348.
(2) روبرت شولتر، السيمياء والتأويل ص 187.
(3) A.J.Grimas, courtes. J. dictionnaire raisonné de la theorie du langagae. Tome1. classique Hachette. Paris 1979.
(4) إدريس الناقوري . الرواية المغربية . مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية.
(5) فاطمة الزهراء أزويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء ص 181.
(6) سعيد يقطين، المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات، مجلة نزوى ع 21 السنة 2000 ص 62.
(7) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989 ص 37 . 47.
(8) المصدر السابق: ص 62 . 63.
(9) المصدر السابق: ص 64.
(10) سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي، مجلة علامات (مكناس) ع 6 سنة 1996 ص 93.
(11) سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي ص 10.
(12) فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب الروائي النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994 (ط1) ص 179 . 180.
(13) المصدر السابق ص 184 . 190.
(14) محمد خير البقاعي، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي شتاء 1996 ع 83 ص 17 ص 83.
(15) عبد العالي بوطيب، إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي، صحيفة الجزيرة، (الإنترنت) العدد 10815 بتاريخ الخميس 26 . 2002.
(16) عبد العالي بوطيب، كرعاش والسيميائيات السردية، مجلة علامات، الجزء 22، المملكة العربية السّعودية، 1996 ص 94 وما بعدها.
(17) حمادي صمود، معجم مصطلحات النقد الحديث، حوليات الجامعة التونسية، ع 15 1977 ص 154 . 155
(18) محمد الناصر العجيبي، في الخطاب السّردي، نظرية قرعاس، الدار العربية للكتاب: تونس ليبيا 1993 ص 35.
(19) المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان م. ج. تونس . الجزائر (د ت) 231 . 232.
(20) قاسم المقداد، هندسة المعنى ص 17 . 52.
(21) إبراهيم الخطيب: المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ط. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت. 1982 لبنان ص 225 أو الرواية المغربية، مجلة أقلام العدد 4 فبراير 1979 ص 62.
(22) ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدّراسات، بيروت، 1984 ص 158.
(23) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية ص 64 . 65.
(24) عبد السلام المسدي، قاموس اللسّانيات ص 201.
(25) أنور المترجى، سيميائية النص الأدبي ص 33.
(26) صلاح فضل، بلاغة الخطاب ص 136.
(27) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي مركب لحكاية جمال بغداد، ديوان م. ج. الجزائر 1982 ص 48.
(28) المصدر السّابق ص 83.
(29) جمال الدين بن شيخ، استراتيجية النص القصصي، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة القصة، نادي القصة بالجاحظية، العدد 1 السنة 1996 ص 11.
(30) ابن منظور، لسان العرب،

المحـــــيط، ج 4 (ق،ي) ص 648 (المادة نصص).

(31) المصدر السابق ص 648.

(32) محمد أديب صالح، تفسير النص في الفقه الإسلامي، ج، ص 341.

(33) ينظر، الشافعي، الرسالة، تحقيق وشرح محمد شاكر، المكتبة العلمية (د ت) ص 14.

(34) ينظر، الشافعي، الرسالة ص 15.

(35) سورة ص الآية 19.

(36) سورة ص الآية 22.

(37) الزمخشري، أساس البلاغة ص 459.

(38) معجم الرائد، مادّة (نصّ).

(39) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت ط 1، 1979 ص 282.

(40) أحمد بو حسن، المصطلح ونقد النقد العربي، مجلة الشعر العربي المعاصر، بيروت. ك2 شباط 1989 ص 88.

(41) Jean du bios autres, Dictionnaire de linguistique (Discours) p: 57.

(42) A.J. Greimas et j. courtes, semiotique Dictionnaire raisonné, op, P: 102-103.

(43) J.b. belot, Dictionnaire Francais – Arabe, imprimerie catholique, Beyrouth, Libraire P 679.

(44) Dictionnaire Encyclopédique, op, cit, p: 444

(45) Le Grand Robert de la langue Francaise, Toure IX, Paris, 1985, P272

(46) George Mounin, Dictionnaire de linguistique, ol. Cit, p: 23.

(47) رشيد بن حدّو، قراءة من قراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48 . 49، 1988 ص 13.

(48) عز الدين المناصرة، نص الوطن وطن النص، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلّة التبيين، العدد (1) ص 40.

(49) رولان بارط، لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي العدد 10، سنة 1990 ص 35 أو

Voir Roland Barthaes, théorie du texte, Encyclopédie Universalise 1980 (texte).

(50) ينظر، محمد حافظ دياب، سّيد قطب، الخطاب والأيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان ص 5 أو:

(51) Vior le Robert, Dictionnaire encqciopedique Philosophique universele, les notions philosophiques, dictionnaire, 1990 P: 2578 – 2579.

وفي هذا السياق دائماً ليعتبر، ميشال فوكو، كلمة (خطاب) "Discours مصطلحاً لسانياتياً، يتميز عن الكلام والكتابة بشمله كلّ إنتاج ذهني، سواء أكان نثراً أو شعراً، منطوقاً أو مكتوباً فردياً أو جماعياً ذاتياً أو مؤسسياً، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانبٍ واحد، لمزيد من التفصيل ينظر: ميشال فوكو . نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر ط 1، 1984 ص 9.

(52) ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 194.

(53) المصدر السابق ص 194.

(54) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية ص 86.

(55) المصدر السابق، ص 158.

(56) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ص 119.

(57) المرجع السابق، ص 120.

(58) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف ص 33.

(59) المرجع السابق ص 34.

(60) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف ص 35.

(61) نفسه ص 55.

(62) ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، القاهرة ط 1، 1996 ص 305.

(63) المصدر السابق ص 295.

(64) نفسه، ص 305.

(65) ميكائييل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبور غزول، ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا)، منشورات عيون المقالات الدار

البيضاء، ط1، المغرب 1987 ص 53/2.

(66) ينظر، أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات. م. نزوى. العدد 12 أكتوبر 1997 مسقط البحرين، ص 38 . 40 . 42.

(67) أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات ص 42.

(68) سعيد علوش، هرمينوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني بيروت/ شو شريس، الدار البيضاء ص 49.

(69) محمد بنيس، مساءلة الحداثة ص 182.

(70) حنون مبارك، دروس في السيميائيات ص 107.

(71) توفيق الزبيدي، اللسانيات في النقد الحديث ص: 22.

(72) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور ص 114.

(73) رشيد بن مالك، نوار اللوز، براهيمي لعرج، سيميائية النص الأدبي الروائي، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين ع 1 ربيع 1991.

(74) بشير إبريز، خصائص الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد ابن هدوقة، الجازية والدّراويش مجلة تجليات الحداثة، ع 3 جوان 1994 ص 161.

(75) ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (4) مساءلة الحداثة. دار توبوقال للنشر. ط1 . 1991 ص 192.

(76) ينظر، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي ص 262.

(77) ينظر، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي ص 262.

(78) ينظر، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي ص 262.

(79) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي ص 263.

(80) ينظر عبد الملك مرتاض، نظرية . نص . أدب ثلاثة مفاهيم نقدية، بين التراث والحداثة . النادي الأدبي الثقافي ـ جدّة (السعودية) ج1، السنة 1992 ص 267.

(81) في ذلك سوى الباحث بين مصطلحين (خطاب ونسخ) لمزيد من الاستفادة ينظر كتابه، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية . 1986 ص 43.

(82) عبد الملك مرتاض، نظرية، نصّ، أدب ص 273.

(83) ينظر عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ص 52.

(84) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ص 43.

(85) وقد أوجد الباحث مصطلحات أخرى أقرب إلى النص من ذلك (رسالة) وجملة، من قوله "النص في مفهومه الحديث الواسع بقي رسالة نبث المستقبل، فيستقيها "لمزيد من الاستفادة ينظر: عبد الملك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية ص 101 أو كتابة النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 ص 17، 18، 21، 43.

(86) ينظر، عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي، ص 52.

(87) ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1 . 1991 ص 47.

(88) ينظر، عبد الله إبراهيم، التفكيك، القواعد والأصول ص 60.

اسم الملف:	مصطلحات التحليل السردي
	Data\ Microsoft\Tomplates\Normal.dot
العنوان:	الباب الثاني: واقع المصطلح السيميائي
الموضوع:	
الكاتب:	Jklsdfg
كلمات أساسية:	
تعليقات:	
تاريخ الإنشاء:	1980/1/4 41:12 ص
رقم التغيير:	17

اسم الملف:	مصطلحات التحليل السردي
الحفظ الأخير بتاريخ:	1980/1/4 39: 12 ص
الحفظ الأخير بقلم:	BOUKHATEM
زمن التحرير الإجمالي:	42 دقائق
الطباعة الأخيرة:	1980/1/4 39: 12ص
منذ آخر طباعة كاملة	
عدد الصفحات:	21
عدد الكلمات:	4.170 (تقريباً)
عدد الأحرف:	23.773 (تقريباً)

■■■

دفاتـــر الطوفـــان...
والمشهديات البصرية

عبد الله رضوان- الأردن

أسجل ابتـداءً ملاحظـات ثـلاث تشـكل مـدخلاً أو إطـاراً عامـاً لدراسـتي هـذه، والملاحظات:

أولها: تقوم الرواية الواقعية منها بخاصة . في دول العالم الثالث . بدور التاريخ الشعبي أو غير الرسمي للأحداث وللأمكنة معاً، ففي ظل غياب التاريخ غير الرسمي وانحصار عملية التاريخ بالأشخاص والسجلات والأحداث الرسمية، فإن البحث عن مصدر بديل يصبح أمراً لازباً لإمساك متغيرات الواقع اليومي، سواء عبر راهن هذا الواقع أو عبر استقراء آليات تشكّله التاريخية، عندها تتقدم الرواية لتقدم رؤية بانورامية شاملة لحالة التغيرات الحادثة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، بل وفي جغرافية المكان. ليصبح بالإمكان قراءة التاريخ وسبر مكوناته ومفرداته المتعددة، واستقراء عوامل التأثير والتغيير فيه، من هنا تبرز أهمية وخطورة الروايات الواقعية في العالم أجمع وفي العالم الثالث منه بخاصة.

ثانيها: ضرورة التمييز الدقيق والواعي لفروقات الجانب المعرفي الذي يقدمه الفن من جهة، والجانب المعرفي الذي يقدمه العلم من جهة أخرى، فالمعرفة العلمية دقيقة وحيادية، تنتمي إلى حقل النظريات والقوانين، بينما المعرفة التي تقدمها الفنون شمولية مؤنسنة، معمّمة وغير دقيقة، ولكنها صادقة في إطارها العريض ومنحازة إلى الحياة، وذات طبيعة تقدمية باتجاه خصوصية التجربة الإنسانية، وهي كذلك منحازة طبقياً، معبرة عن رؤية طبقة ما أو شريحة اجتماعية ما. لكن مع أهمية الوعي بعدم جواز التعارض المبدئي أو العلمي ما بين الحقيقة التي يقدمها الفن مع الحقيقة العلمية، وإذا حدث ذلك فإن الحقيقة العلمية تتقدم على حساب الحقيقة الفنية، بل وربما يؤدي ذلك إلى تراجع المنظومة المعرفية الشمولية التي يقدمها الفن في مجمل العمل.

ثالثها: أن اهتماماً كبيراً . بل ومبالغاً فيه . قد برز في الآونة الأخيرة تجاه عاصمتنا الحبيبة عمان. نستذكر هنا أعمالاً رئيسة مثل: أبناء القلعة للقاسم، وسيرة مدينة لمنيف، وياسمين مانكو، ودفاتر الطوفان لسميحة خريس، وشهبندر غرايبة، إضافة إلى عدد آخر من الأعمال الروائية

وشبه الروائية التي حاولت تقديم عمان بتركيز عالٍ، وهي ظاهرة تلفت نظر الدارس للرواية الأردنية بحثاً عن مبرر موضوعي لهذا التوجه، مما يولد أسئلة يصعب ضبط الإجابة عليها بشكل مقنع، ولكنها تظل أسئلة فرعية حول سؤال رئيس: لماذا عمان؟ ولماذا الآن بالذات؟

صحيح أن روائيين كباراً أمثال نجيب محفوظ، قد قدّموا مشهديّات عامة لمدنهم، وبخاصة القاهرة في ثلاثية محفوظ، بل إن روايات بكاملها أقام مبدعوها بنيتها على أساس المكان كرواية البكاء على الأطلال لغالب هلسا، لكن هذه القصديّة والذهاب بوعي. باتجاه مكان محدّد وزمن محدّد . عمان في النصف الأول من القرن العشرين . يحتاج إلى تبرير موضوعي، وإلى أسباب مقنعة، فالمكان الروائي هو أحد أعمدة الرواية الواقعية، لكنه ليس هدفاً بذاته. إن قيمته الإنسانية إنما تتحدد في علاقته وأثره سلباً أو إيجاباً على الإنسان فيه، أما أن يصبح هدفاً بحدّ ذاته، فنحن عندها نظل مشغولين بسؤال: لماذا؟ هل هو الإحساس بالخطر؟ هل هو البحث عن الهوية؟ هل هو محاولة لتأكيد الذات؟ هل هو الحرص على امتلاك ماض مدني يبرّر التحوّلات الاجتماعية؟، لا أمتلك إجابة محدّدة، لكني متأكد من أهميّة السؤال لماذا؟ ذلك أن هناك قلباً في العلاقة بين بؤر النصّ، إذ يتراجع الإنسان ممثلاً بشخصيّاته، والزمان ممثلاً بحركة الشخصيّات وتطوّرها وصراعها، لصالح المكان ليكون هو ثيمة النص الرئيسة... مرّة أخرى لماذا؟

إذا انتقلنا بعد هذه الملاحظات الثلاث . التي أتمنى أن لا تكون خلافية . باتجاه رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، والصادرة عن أمانة عمان الكبرى لعام 2003، فإننا نسجل الملاحظات التاليات:

أ ـ في المبنى الحكائي:

ونتوقف هنا أمام ثلاث ملاحظات:

الأولى: تتمثل في اعتماد الروائية مبدأ "التجاور" لفصول العمل الفني عبر أسلوب "الأحاديث"، إذ قدمت لنا عملها عبر ستة عشر حديثاً جاءت على التوالي: حديث الحرير، حديث الحلقوم، حديث الأحذية، حديث الحَبَرْ، حديث الحبال، حديث السكّر، حديث السجاير، حديث الغندورة، حديث الزيتون، حديث العصبة، حديث الحب، حديث القطار، حديث الأمسيات، حديث الرّحالة، حديث المطر، حديث اليوم.

من خلال هذه الأحاديث ذات الموضوع المتخصص في كل واحد منها، تم تقديم بنية العمل، وكما نلاحظ فإن لمثل هذه البنية ذات النظام المفتوح أكثر من دلالة متناقضة. فإذا أخذت على المنحى الإيجابي، فإن مثل هذا البناء يتيح للروائي إمكانية تقديم مشهدياته البصرية والمكانية في علاقتها بالزمان والمكان بشكل متوالٍ، يساعد على إعطاء عمل فني متكامل قادر على استيعاب التفاصيل لبناء الرؤية المتكاملة للعمل.

ـــ ،، ـــ

أما إذا أخذت هذه البنية على المنحى السلبي، فإنها بانفتاحها المطلق تصبح غير قادرة على البناء المحدد والممسوك، بمعنى قابليتها للامتداد والتواصل دون نهاية، مما يحول دون وجود تماسك بنائي للعمل.

ـــ ،، ـــ

الملاحظة الثانية: تمثّلت في استخدام ضمير المتكلم عند كل حديث، وبالطبع فإن انسجاماً واضحاً يبدو قائماً ما بين الحديث من جهة وضمير المتكلم من جهة أخرى، مما يعطي الفرصة الموضوعية لتقديم الذات عبر علاقتها وتشعبّات هذه العلاقة في الزمان والمكان

والشخصيات، مع التأكيد دائماً على أن الراوي عبر ضمير المتكلم ظل عالِماً بكل شيء، أي: استخدام تقنية السّارد العالِم بمجرى الأمور. ثم وعبر هذا الضمير . ومن خلال عملية القص ذاتها . يتم التعرّف على الشخصيّات الرّئيسية والفرعيّة بالتدريج، أي أن المتحدّث . وعبر علاقاته بالشخصيّات في زمن معيّن وفي مكان معيّن . ظل هو "عمان" . يقدم نفسه ويقدم شخصياته الفنية، سواء أكانت شخصيات وقائعية تمثل جزءاً من تاريخ المكان وخصوصيته مثل: سمو الأمير. وحسني فريز. وعرار. وحمدي وإبراهيم منكو، وشوكت عصفور. ورفعت الصليبي. وعبد المنعم الرفاعي. وفهمي الزعيم... الخ. أم كانت شخصيات فنية ذات تماس بالوقائعي اليومي مثل: نجمة. عبد الرزاق. أسعد. اعتدال. هيام... الخ.

الملاحظة الثالثة: وهي التي تتعلق بأنسنة الأشياء، والتعامل معها باعتبارها كائنات من لحم ودم، وبقدر ما يحققه ذلك من دهشة وخصوصية في حديث الحرير، والسكر، والقطار، والمطر، بقدر ما يتحول إلى العادية والإيقاع السردي البطيء وغير المبرر إنسانياً في حديث الحبال والحَبْرْ والزيتون. وذلك بسبب تشابه آليات التقديم والطرح، مما يقلل من جمالية الفكرة ويُخل السرد في الرتابة والعادية.

أي أن استراتيجيات السرد في مجمل العمل ظلّت محافظة على شكلٍ واحد تكرّر ست عشرة مرة، مما جعل بعض أجزاء العمل ذات تراكم كمي بعيداً عن الروح العميقة في النص، والتي تعرّفنا عليها في حديث الحرير نموذجاً.

ب ـ البناء اللغوي

اللغة السردية هي لغة ناقلة أساساً، إنها وسيط معرفي شبه حيادي، لكن هذه اللغة قد تأخذ أبعاداً بنائية ذات جمالية مع استمرار حفاظها على دور الناقل. ولو دققنا في البناء اللغوي في رواية "دفاتر الطوفان" فإننا نتوقف أمام أنماط بنائية مختلفة ومتعاضدة معاً. وإذا كان البناء الغالب هو الناقل السردي دون تميز استعاري أو مجازي، مع قليل من الحوار القصير المنسجم مع وعي الشخصيات من جهة، ومع غرض الحوار ذاته من جهة أخرى، فإننا نتوقف أمام جمالية اللغة، ومحمولاتها المؤنسة والدافئة وبخاصة في فصلي الحرير والسكر لنقرأ معاً:

ـــ ،، ـــ

"ماج طرفي في الهواء، وراح الشعيبي يبتلع بهائي بعينيه وهو يكذب هذا النور المنبثق من احمرار النار التي هي لوني،... الحرير بما هو قماش لا يعني للرجل شيئاً إذا لم يعبئه بحرير طريّ، هكذا كنت أستلقي على ذراعه، وخياله يحشر هيكلها اللدن الأبيض في ثنياتيّ" ص9.

ـــ ،، ـــ

وفي موقع آخر: "بملء كفيه اكتشف نعومتي وملمسي البارد، وهو يجذب خصرها إليه، كان عليه أن يتقلب عليها وعلي ليكتشف أني أنا البارد من الظاهر، دافئ من الداخل... أنا قماش أنثى... وفي جلسات أخرى... تخلعني على مهل، برشاقة، بدربه... ووحدي على مشجبها الخشبي أسمع صوتيهما، وألتهب، لوني يتأوه، يحشرج، يموء" ص 16/ 17.

نلاحظ في المقتطف السابق أنموذجاً لأنسنة الأشياء، وإعادة إنتاجها لتصبح مجموعة من المشاعر الإنسانية المتداخلة، فتشف اللغة وتكتظ بحمولاتها، مشيرة إلى هجس التوقع بعيداً عن تشييئ "الغرض" وهو الحرير هنا، باتجاه تجليه مفردة من الوقائع الفنية التي تعيد إنتاج الحالة الإبداعية. بالطبع مع الحفاظ على البنية السردية شبه المباشرة، حيث لا تعقيد في النسق اللغوي، وإن مال هذا السرد إلى البنية الاستعارية البسيطة.

ومن فصل "**حديث السكر**" نختار:

"بيني وبين النساء عشق منذ اكتشفت ملكة سبأ سحر فعلي، فقوّضت نوم سليمان، كان يختال عليها بـرواق من بلور، واختالت بفعل السكر، النساء يشحذنني سلاحاً، عندما يبدأن بغطس أناملهن المنمنمة، بالذات البنصر، يغمسنه في السكر، ويمصمصنه مستلذّات" ص 72/ 73.

ومن موقعٍ آخر:

"ثم تمارس سرّها، تسقط حبة من المسكة فوق المزيج فتذوب سريعاً مصدرة رائحة زكية، ستعلق تلك الرائحة في مسامات نجمة، ولن تخبر أحداً عن سر كون جسدها عطر... ستقفز دون حرج ونتأوه كلما جذبت ما التصق من المعقود ناتفاً ما علق به من شَعَر". 74/ 75

هنا تفيض اللغة بامتزاج الإيماءات الحسيّة مع الإحالات المعرفية فتغني النص، وتعمق المعنى باتجاه إحدى الخصوصيات النسوية، بحيث تشكل هذه المعرفة جزءاً من الإحالات المرجعية العامة لمجتمع نساء عمان في مطلع القرن العشرين، مع الحفاظ على بساطة وعمق وجمالية البناء اللغوي المباشر المكتظ كذلك بمحمولاته.

كما ويستوقفنا الجزء الخاص بتداعيات الشركسي "تامبي" المزارع العريق في منطقة عمان، مستذكراً بدايات حضور الشركس إلى عمان:

"كان الدنيا هيش... شجر كثير ومي، وضباع، كان في أسود ونمورة، في جرش فكرنا وصلنا عمان، شلحنا (فاقة) هاي صرامينا طويل لنص الرجل مشان برد ورحلة طويلة... دسنا أرض الطاهرة... نزلنا بعدها ع هيشة عمان، البدو قالوا مجانين، كيف تيجي جنب بعوض ورمد وملاريا وتيفويد". 173/ 147

—— ،، ——

هذه البنية اللغوية الهشّة والمرتبكة جاءت قادرة على التعبير عن شخصية المواطن الشركسي "تامبي" حيث التركيز على الحكاية، على الخبر، وبما ينسجم تماماً مع وعي المتحدث، ومع قدرته على التعبير باللغة العربية الجديدة عليه.

—— ،، ——

مثل هذا البناء اللغوي المُتقن والمنسجم مع الشخصية ووعيها، يذكرنا مباشرة بالفصل الخاص بالمعوّق في رائعة فوكنر، والفصل الخاص بتداعيات الطفل في رائعة جبرا "وليد مسعود"، مع التأكيد على خصوصية وتناغم كل فصل في هذه الروايات مع حالته التعبيرية الخاصة ومع موقعه داخل العمل، بالتالي مع قدرات مبدعه المتميزة.

ح ـ بناء الشخصيات/ بناء المكان

تتحكم استراتيجية السرد المعتمدة في العمل الروائي بكيفية بناء الشخصيات وبناء المكان في العمل الفني، وإذا كان الفهم التقليدي في التعامل مع الرواية من حيث نوعها يتركز على نمطين رئيسين هما: رواية الشخصية، ورواية المكان، فإن هذه الرواية التصنيفية لا تبدو قادرة على تنميط نموذج رواية "دفاتر الطوفان"، ذلك أن تقديم مجمل الحكاية "بدفاترها" المختلفة على شكل أحاديث على لسان الأشياء، وعبر ضمير المتكلم قد حدَّ كثيراً من إمكانية بناء شخصيات فنية عميقة وناضجة من لحم ودم، كما أنها . وفي الإطار نفسه ـ لم تقدم المكان كبناء معماري له استقلاليته النسبية، إذ اعتمدت استراتيجية السرد على تقديم مشاهد بصرية لحركة الواقع، دون دخول دقيق ومدروس في حياة الشخصيات، ومن هنا لا تلمس فروقاً حقيقية في الرواية بين الشخصيات الوقائعية والشخصيات الفنية، بحيث تختلط معاً في مشهدية بصرية شمولية، هي مشهدية حاذقة ولامّة لمجمل التفاصيل هذا صحيح، لكنها جاءت بديلاً لإمكانية بناء الشخصيات الرئيسة منها، وكذلك

بنـاء المكـان. بالتـالي هنالك تنـاغم وانسجام داخلـي متكامـل داخـل العمـل بـين: اسـتراتيجية السـرد، شخصيات العمل الرئيسية والفرعية، المكان كمشهد بصـري شـمولي، لتكـون عمـان العشـرينيات والثلاثينيات أساساً ـ حكايات وشخصيات وتفاصيل مشهدية للمكان ـ هي بطل الرواية الحقيقي، بالتالي تراجـع دور الشخصـيات لتصـبح خادمـة للرؤيـة العامة ـ عمان في الثلاثينيات بخاصة ـ وذلك على حساب بناء الشخصية الفنية من جهة، وكذلك على حسـاب بنـاء مكـان افتراضـي فنـي، وهـذا وضـع طبيعي منسجم مع هدف الرواية الرئيس وهو تقديم عاصمتنا "عمان" بطلاً فنياً مميزاً. على أننا نلاحظ وجود شخصيات ذات خصوصية كان يمكن بقليل من الجهد إعادة بنائها فنياً لتكون أنموذجاً معبراً لشريحة مـا، طبقـة مـا، ليكون أنموذجاً فنياً مميزاً، ولعـل نجمـة، والمحـامي عبـد الـرزاق، والشركسـي تـامبي، هـي النمـاذج الثلاثـة الأكثر قابليـة للتطـور والبنـاء. ولكـن حـرص الروائيـة المعرفـي ـ علـى مـا يبدو ـ وإخلاصها لمشروعها ولفكرتها النظرية أساساً بتقـديم روايــة عـن عمـان قـد حـال دون إمكانيـة اسـتكمال شـروط البنـاء الفنـي لهـذه الشخصـيات، وهي الروائية القادرة على ذلك كما تجلى في رائعتها "شـجرة الفهـود". بـل إنهـا ضـحّت بـالتبرير الفنـي لـبعض السـلوكات الرئيسـة لإحـدى شخصـياتها حفاظاً علـى الهـدف العـام، ولعـل أبـرز مثـال لـذلك تحـوّلات شخصـية نجمـة، التـي ـ وبقـدرة قـادر ـ تناقضت مع مجمل شخصيتها وسلوكاتها المتحررة والاستقلالية، وقبلت أن تكون زوجـة ثانيـة للتـاجر الحـاج دون مبـرر فنـي، والأصـل أن يكـون سـلوك الشخصيات مبرراً.

—— ،، ——

لكن مثل هذه الملاحظة تظل هامشية في سياق المنظور الروائي العام في الرواية، لأن ثيمها ومركزيتها غادية باتجاه آخر مختلف مشروعاً ورؤية وموقفاً وطنياً، على أن هذا قد أعاق إمكانية تطوير الشخصيات فنياً.

—— ،، ——

خصوصية عمان ـ الواقع والفن

عمـان الحديثـة واقعيـاً، ومنذ اختيارها حاضـرة هاشـمية فـي العشـرينيات لتكـون عاصـمة الدولـة الأردنيــة الحديثــة، قـد تأسسـت بتعاضـد وتوافـق حالتين أساسيتين وهما:

أولاً: الحالة السياسية التحررية بما مثلته الثورة العربيـة الكبـرى 1916 وتـوالي تـداعياتها، ومـا تبـع ذلك من رحيل "الثوار" العرب من بلدانهم ومواقعهم من مختلـف أنحـاء الـوطن العربـي والتحـاقهم بـالثورة وزعامتها، ومن ثم استقرار معظمهم في عمان في ديوان الأمير عبد الله بن الحسين الذي غدا موئلاً للثوار العرب من مختلف الأقطار.

ثانيـاً: الحالـة التجاريـة: ومـا تطلبـه المجتمـع العمّـاني بحكم موقـع المدينـة علـى الخط الحجـازي أولاً، ثم تحولها إلى عاصمة سياسية ـ من احتياجات جديـدة، وكـذلك مـا فرضـته سـرعة النمـو السـكاني ومتطلبات العشائر البدوية المجاورة من احتياجات يومية متزايدة، هذا أدى إلـى نـزوح عـائلات تجاريـة عربية من المدن المحيطة، وبخاصة من بـلاد الشـام فـي حينـه "سوريا ولبنـان وفلسطين" للاستقرار فـي عمان.

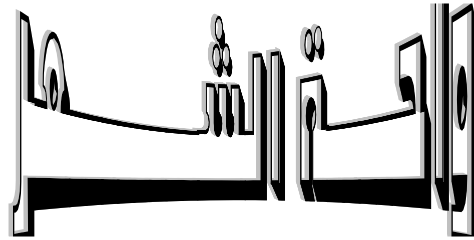
أمـا مـا تبقـى بعـد ذلـك فهـو تفاصـيل تملـك تــأثيرات بدرجــة أو أخــرى فــي مجمــل البنيــة الاجتماعيـة والسياسـية والاقتصـادية اللاحقـة، لكـن عمان الحديثة تعود أساساً في تكونها إلـى الحـالتين الأساسيتين السابقتين.

فإذا كان الأمر كذلك على المستوى الوقائعي ـ وهـي قضـية تظل قابلـة للنقاش ـ فكيف تـم التعبيـر عنــه علــى المســتوى الفنــي فــي روايــة "دفــاتر الطوفان"؟

سيطر الهجس التجاري على مجمل المشهدية البصرية التي قدمتها الدفاتر عبر الأحاديث الستة عشر، ولعل في مراجعة عناوين هذه الأحاديث ما يشير إلى الحجم الذي احتله الجانب التجاري في أحاديث: "الحرير، الحلقوم، الأحذية، الخبز، الحبال، السكر، السجاير، الزيتون" وهو ما يغطي نصف الأحاديث، ويتوافق بالتالي مع أحد المناحي الرئيسية لنشأة عمان الحديثة، وقد قدمت الرواية مشهداً بصرياً شمولياً ومتكاملاً للحضور التجاري، وخصوصية التوعية والجغرافية، مما عمق الأصول الجغرافية للمجتمع العماني، وأعطاها ميزتها الكبرى، باعتبارها مزيجاً بشرياً متناغماً من شتى المنابت والأصول، بالتالي تحقق الخصوصية العمانية على المستوى المديني/ الاجتماعي وقائعياً وفنياً، ولكن ومقابل هذا التناغم بين الواقعي والفني في المنحى التجاري، فإن تراجعاً كبيراً للسياسي فنياً جاء على حساب الوثائقي السياسي، وقد تم إشغال هذا الفراغ الوقائعي السياسي في الرواية بتضخيم الجانب الاجتماعي، وبخاصة في بعده النسوي الذي أخذ الحجم الأكبر من تفاصيل العمل، وذلك على حساب السياسي الذي ورد خجولاً بين السطور في كل من التجربة الحزبية المحاصرة والبسيطة بقيادة الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة والمحامي عبد الرزاق، وبمشهدية بصرية أخرى تكررت مرتين على وهن، حول دعم ومشاركة "العمانيين" بخاصة والأردنيين بعامة في الثورة الفلسطينية في الثلاثينيات بالأنفس والسلاح معاً، أي أن المنحى السياسي في تجلياته الفنية قد تراجع إلى الظل، فلم يستطع مواكبة الوقائعي السياسي في حياة عمان خلال تشكلها.

ختاماً، وبثقة يمكن القول أن رواية "دفاتر الطوفان" وعلى مجمل الملاحظات التي قد تسجل هنا أو هناك، تظل حفراً خاصاً في التجربة الروائية الأردنية، مؤكدة حضوراً روائياً عربياً متميزاً لروائية أردنية تغذ الخطى بفاعلية وثقة وبوضوح في التجربة الروائية العربية بعامة، والنسوية منها بخاصة.




واحة الشعر



من مراثي أنكيدو

شعر: محمد جميل شلش- العراق

(1)

أنكيد.. يا أنكيد

سبعة أجيال من النسور

وآخرها لبد،

وعشبة الأبد

وحدك من غرستها في تربة العصور.

وحدك من خلدتها في إرثك المجيد

2

ما بين غاب الأرز

والنخيل

والنيل

والأردن والفرات

أيقظت يا أنكيد ألف جيل

قتلت خمبابا بسيف الحرف.. وانتصرت للحياة

محوت من قاموسها لفظة مستحيل

3

من بعدما رحلت يا أنكيد

رحلت من بعدك عن أوروك والعراق

طوفت ما طوفت

عبر بحار الموت

رأيت ما رأيت

من هم ومن تسهيد

لكنني ظفرت

بعشبة الخلود والبقاء

لكن مكر الحية الرقطاء

داهمني في عودتي

وسرق العشبة في غياهب الظلماء

وها أنا..

بعدك يا أنكيد

بعد لوعة الفراق

معذباً وخائباً أعود للوركاء

منتظراً لحظة موتي
خلف سور بابها العتيد

4

أوغلت يا أنكيد
من بعدك في غياهب العماء
دخلت في المساء
خان ((سدوري))،
وشربت الخمرة الصهباء،
قلت لها أشياء
عن ألمي
عن ندمي
عن حلمي
عنك، عن العشبة، عن نساء
مدينة الإغواء
قالت لي، البغية، الرعناء،
وقد رأتني مرهقاً .
إن كنت كلكامش حقاً، وفتى الوركاء،
دعك، من البحث عن الخلود،
في مجاهل الغباء،
وعد إلى الوراء...
حيث البيت، والزوجة، والأبناء.
قالت لي الحكيمة . الشمطاء.
دعك من العشبة، فالممات
نهاية الرحلة
في صحراء هذه المومس . الحياة.

5

قالت سدري، وهي تسقيني، وتشرب:
عش لِجسمك
لا لوهمكَ
عش للحمكَ
لا لِحْلمكَ..
صحت بالحمقاء: يا امرأة الغواية والفتون
صرخت: كلا..
إن وهمي صار أبعد ما يكون
وإن حلْمي صار أقرب ما يكون
وصار أحلى
صار أغلى
صار إرهاصاً أجلاً
ولسوف أجترح الأساطير التي تهب الخلود
وسوف أكتب سفرها بدم جديد.
سأظل أحلم بالمزيد وبالمزيد
لأجل شعبي،
سأعود
للوركاء ثانية،
وأبنيها، وأحميها،
وأرفع سورها، أعلى.. فأعلى.

***

خاسرةٌ شمسُ نومك

شعر: محمد خير الحلبي- سورية

الماءُ والذكرياتُ وأبّهةُ الفرو.
القرمزيُ من النومْ، والفتنةُ المستريحة.
الياسميناتُ والقش..
قنباز جهلك
ما خبأت لليعاسب دُوريةُ القدمين.
اليتيمةُ والسبط..
والمتبقي من النول، ريحُ الرمال التي جففت
في ينابيع غربتها شمسَ حزنك

سوسنُ
والكلماتُ اللواتي نضجّن بفرنِ شهيق استعاراتها.
اليتامى من القزّ..
تمرُ العراق الذي عازهُ الملحُ
حتى تشققَ في سرّه الرمل.
سقفُ استغاثاتِ نخلة مريم..
زوادةُ الناي..
ريشُ السلاحف، جلدُ غزال البراري، ونارنجة الشام.
خاسرةٌ شمسُ صبحك
بللها الليلُ بالكحل..

أرخى على وعدها الأجنبيُ رغيفَ ترقُقه
قضَّ أثيرَ تنهّدها في فصاحة كبوته
فغفت بين زرقةِ أمواجه
واستراحت إلى أبدٍ لا ممرات تفتح سمرتَه بالينابيعِ
أو بالقنابل والذكريات..

غيَّبَ تلويحةَ البنتِ، مسُكَّرها، جوعَ ركضِتها
رعشةَ القبلةِ المستحمةِ بالياسمينِ وبالانتظار،
وفككَ أزرارَ كوكبها بالوعودِ
لتغفو
على فسحةٍ من أرائكها،

سابحاتٌ وعودَ تراتيلها بالنبيذِ ومتكئاتٌ عليّ
حلمها النرجسات،
وحولَ سريرٍ ينابيعها صبيةٌ من عقيقٍ

وللمتنبي حدائقُ بُنٍّ تدانت ثمارُ أنوثتهِّن
وظلَّلْنه بالمراثي
فثارت حواسُ الأناشيدِ فيهنَّ
حتى تكللّ بالموتِ فينا الفرات.

فرادى وتتكفئُ الليلةُ المستريبةُ عن خصرِ نجمتنا، حيث
لا شمس أو زمهرير،
ولا أرض في سدرةٍ أنهكتها الحكايا،

ودانيةٌ حولَ حلمِ الحبيبة رقرقَةُ القطفِ
منزوعةٌ من جميعِ سواحلها آيةُ الموج .

طوبى إذن للبراري وما ناسَ فوق سماواتها من أهلَّة،
وللباب قفلُ انشغالٍ توارثهُ الطيبون
وردد في قيظِ صحرائهِ البرقُ زعقَتهُ
فانجلى عن صليبٍ من الخمر صبحُ ترانيمِه.
يا ميادين لا تقربينا فآيتنا
أننا لا نفيء مع النوق حتى نكدِّس في زفَّة الجرحِ
خبزَ المناحة قبل انفلات الصباحِ من الحبل،

نرسو كمعجزةٍ في عجينِ الخيانات،

نومضُ من رفقةِ النوم..
تلمعُ في سابحاتِ الكواكبِ زُرقةُ شطآننا
للخيولِ وللفاتحين،
شبابيكُنا لا تحبُ الطيورَ الهزيلة

نعبثُ بالموتِ مثل الزوارق
ما عبثت بأكفّ المحيطات

لا لومَ أن نستغيثَ بأمواجِ أيلول..

أن يُغرقَ النزفُ ليفَ قناديلنا
أن ندلَ المناشيرَ كي تكشفَ القصبَ المتبقي عن عورة النبع

لا لوم أن ترتخي في جنائننا الحدقاتُ

وأن يُسحبَ الدلوُ عن جيف
في جِبابِ مراسيمنا،

شمسُ صبحِكَ مالحةٌ مالحةْ...

آكَلَتِ النارُ ما سعَّرتُه القناديلُ في زيت مهرِ الأصيل، فما
نفعها الخمرُ؟ ما نفعها الذكريات..؟
وأنتِ على قلقٍ تُرهبين السواسنَ يا شمس والصخر
... حتى السكارى توزعت الأرضُ ضحكتَهم
فاستوت...

في غربتين معمدتين بموتِكِ آثامُهم والصلاة.

***

الآن الذي يعني أناي

نص: فيصل القصيري- سورية

تستيقظُ قبلي..
تسرع في تدوين وقائع حلمٍ ما
ترتب أشياءها
تشرب دم الكلمات
ثم تباشر الصهيل
***
تصاعد أبخرتها السرية
تغمر فضاء المرايا
فيضحك الأقاح
من فرط فرحته بصداقةِ الحرير
***
تشتعل المراعي بالغناء
تستبدل أعشابها بأصابع الدهشة
لأن الفراشــاتِ منحتهــا الإحســاسَ برشــاقةِ
الهواءْ
قد تكون حمامة
أو تكون صلاة
لكنها لن تغادرَ (الآنَ)
الذي يعني (أناي).
***
نما على أصابعي قمحها العجيب
حتى صارَ كل إصبعٍ
مئة سنبلة
فلستَ تراني
إلا في ثيابِ حكيمْ
***
سمها ما شئتَ
سمها صهيل الروح

شجر الروح
أو جمرة الداخل
أو وردة الجنون
اشتعلت بـ (قيامة استفهام)
على شفتيها
نزفت.. نزفت حتى دم الجذور
فصرت جديراً بتمثال
في قرية الكلام
***

كانت تبحث عن نافذة ما
كنت أبحث عن بيت
كانت تبحث عن شَفَةٍ للإعلان
كنت أبحث عن جناحٍ
ينقلني إليها.. إليها
***

أرافقها
أرافق البحر حيث يرحل
وأعد لكلينا واحة النسيان.

***

بقــربكِ

شعر : محمد يوسف الحسن- سورية

بقربكِ
يخبرني طائر الشوق عن وطنٍ خلف هذي
الكرومِ
فأعجن بالحلم عمري
وأعرف أنَّ الزمان يجيد التلاعب بالحالمينْ
تسافر بي سفن التوقِ
خلف بحار الشجى
أتسلل عبر شوارعِ مكتظةٍ بالحنينْ
أهرِّبُ
أمنّيتي من عيون السنينْ
بقربكِ
أخرج من وردةٍ
حالماً في ضباب السنين البعيدةِ
أني ولدْتُ على ضفةٍ من أمانْ
وأجهل إنْ كان شيئاً من الحلمِ
أم أنني
قد مشيتُ بحقٍّ على الضوء حين رأيتُ
بعينيكِ
أكثر من غابةٍ تختفي خلف سور الزمانْ
بقربكِ
تسكنني غيمةٌ
ومراكب سرّيةٌ
وكواكبُ
ريّانةٌ بالأفولِ
ولستِ سوى
بنتِ هذا الحنينِ المعرَّشِ في بحَّةِ الصوتِ
يغتالني
حين وجهكِ يهرب من ضفّتي
لشواطئ مكسوَّةٍ
بالقصائدِ والأغنياتِ
وأبقى وحيداً
ألمُّ وريقات هذا الخريف الممدد في حضن

صمتي
وأمنحُ
لون
الغيومِ
الشريدةِ
ذاكرتي..
بقربكِ
أشعر أنَّ الحياة مباركةٌ
والثواني التي وَجَدتْ منفذاً من وراء المحالْ
تناولني
فرحةً تتألقُ ملءَ مرايا الظلالْ
وأشعر أنَّ وراء امتداد حقول الزمان دروباً
تحاصرني..
بقربكِ
تأسرني فرحةٌ
تتدلى إلى سطح حُلْمي الذي يتمادى
إلى
حدٍّ أنْ يشتهيكِ
ويخرجني من جميع الجهات!
ويتّسع العمر في لحظةٍ
لقوافل من فرحٍ لا يُحَدُّ
ومن ظمأٍ لا يُعَدُّ
بوهم احتمالٍ يقود إليكِ
ولم يقطع الحلم وعداً بأنّكِ ممكنةٌ
حين يغرق بالياسمينِ انطفائي على شُرفةٍ
في حدائق عينيكِ
خلف حقول الحياةِ
وألمحُ
كلَّ الفصول البعيدةِ
تدفن قاماتها
في ظلال الحنينِ الشريدِ على الطرقاتِ
وتستبسل الكلماتُ
لتخطف منك خيالاً
تعلّقهُ
فوقَ
حائط أحلامها
لوحةً!
حين أقطف فاكهة الحزن من شجرٍ
غامضٍ..
وأعرف: كنتِ غداة ظهرتِ على سكة القلبِ
تائهةً!
بقربكِ مثل العصافيرِ
تأوي إلى شفتي الأغنيات الحزينةُ
تحرق أعصاب حُلْمي
نجومٌ
مبعثرةٌ
في براري الشجى
وبودّي على غرّةٍ
أنْ أُلبّي
نداء سلالم مجهولةٍ
تنطفي في السحابْ

تُضيء جراحي الدروب إلى شفقٍ نائمٍ في الضبابْ
ويأوي إليَّ المدى
بصناديق مملوءةٍ بالأماني
فأعبر أروقة الليلِ
نحو غدٍ
تتسلّقُ أضواؤه شجراً من سرابْ
وأكثر من لوعةٍ في الفؤادِ
تفتشُ عن منفذٍ..
بقربكِ
أسقط خلف المكان بحضن رحيلٍ
تجرّح ألوانه مدنٌ في أقاصي السلامْ
وأشهد فيما يلي الكلماتِ
شواطئَ من فرحٍ
تتألّقُ
في غفوة البُعدِ
خلف جدار الظلامْ
وينضج كالخبزِ حُلْمي
على نار شوقي المتاخم لليلِ..
أحلم: من تاجر الحزن أنَّ ابتسامتكِ البابليَّةَ
تبتاعُني!!
بقربكِ
تسبقني رعشةٌ
لمعابد منسيَّةٍ
في حقول الضبابْ
وليلٌ
بلون السرابْ
يُغطي ظلال الدروبِ القصيّةِ
مُستنداً في العراء على ألمي المتدلّي..
فينكسر العمرُ
بين الحضور وبين الغيابْ
بقربكِ
تعبر صمتي ملائكةٌ طيبونَ
وحشدٌ من الصلواتِ
وقافلةٌ من ضبابْ
ويجمع قلبي بيادر أشواقهُ
عندما تجلسين أماميَ
مسكونةً بالغياب
بقربكِ
أشهد كلَّ البلاد التي لم أزُرْ
وأعيش جميع السنينِ
وأفهم كلَّ اللغاتِ
وأعرف أني
أطارد خيط دخانْ
ولكنني لستُ آسف حقاً
فما العمر في كلِّ ما يتمكن من كونهِ
غير بضع ثوانٍ من الوهمِ
تشعرنا بالأمانْ!

***

الأغـاني

شعر : إبراهيم النمر- سورية

1 -

لأنّكِ بحري

أردّدُ عمري قصيدةْ/..

وأهفو إليكِ

كأول حرفٍ

بصدرِ جريدةْ/..

فأنتِ الأخيرة في العشق

شرقاً

وأنتِ الوحيدةْ/..

2 -

بقربِكِ أحْلو

وبُعْدُكِ مُرُّ

فكيف أُبدِّلُ بالحلوِ مُرّا؟!/..

وكيفَ ألوذُ

حزيناً لوحدي

وأنتِ وهْبتِ الزَّغاريدَ

عُمْرا/..

3 -

سماءان عندي

وعُمران عُمري

فكيفَ أُفرّطُ من غيرِ قصدٍ

بعُمْرٍ

وكيفَ أودِّعُ عندَكِ عُمْرا؟!/..

تعالي إليَّ

فإنّي عشقتُكِ

سِرَّاً وَجَهْرا/..

ونَهْراً فنَهْرَا/..

4 -

أُسَبِّحُ عينيكِ

كم حَمَلاني

وكم (ربيّاني صغيرا)/..

وكم فَرَشَا الهُدْبَ

حتّى أنامَ قريرا؟/..

- 5

لكِ العِطْرُ
كيفَ نَثَرْتِ الأزاهيرَ حولي
وكيفَ مَحَوْتِ البِعادْ؟!/..
وكيفَ جَعَلْتِ المسافات تدنو
وكيف جَعَلْتِ المراراتِ تحلو
وكيفَ نَشَرْتِ الودادْ؟!/..
وكيفَ جَعَلْتِ الذي
تحت صدري
يطيرُ إليكِ
وينسى جميعَ اللواتي مَرَرْنَ
كسربِ جرادْ؟/..
وكيفَ تَوَافَقَ ذِكْرُكِ
في أُغنياتي
مع اسم البلادْ؟/..
وصرتُ إذا قلتُ يَوْماً أُحِبُّ
كأني عشقتُ جميع العِبادْ!/..

- 6

أَجَلْ
أنتِ مثلي
بألفِ ربيعٍ.. وألفِ جناحْ/..
ومثلِيْ
بسيلِ جِراحْ/..
تعالي
فوجهُكِ يُهدي لعمري النَّجاحْ/..

- 7

تَوَضَّأتُ دهراً
بماءِ العيونِ التي صدَّقَتْنِي
ومالتْ عليَّ
وقالتَ: تعالْ:..
أضمُّكِ بالقلبِ
أنتِ الموانِي
وأنتِ الشَّواطي
وأنتِ الغِلالْ/..
فلا تقتلي يا
بهجرِكِ خيلَ الحنانِ
وفيضي عليَّ
وكوني لنهري الضَّفافْ/..
فإنّي إذا غبتِ يوماً
يُداهِمُ عقلي
الجفافْ/..

- 8

أُحِبُّ سَلمية
لأنَكِ فيها
فلا تتركيها وحيدةْ
ولا تتركيني/..
تنبَّأتُ باللّيلِ إنّي أراكِ
وما كذَّبَتْنِي ظنوني/..
في أَوَّلَ المؤمناتِ تعالي

وهاكِ عيوني/..

9 -

لكِ العِشْقُ
كيفَ تألَّقْتِ قُربي
ورحتُ أُحوِّطُ وَجْهَكِ
بالعمرِ
والوردِ
والأمنياتِ السَّعيدةْ/..
أُهَجِّي بوجهِكِ كُلَّ حروفي
وأهدي لعينيكِ روحي
وأدنو
فلا قابَ قَوْسَيْن أدنى
ولا السَّموات البعيدةْ/..
فيا سِدرةَ المُنتهى يا
إليكِ أزفُّ القصيدةْ/..

10 -

مساءً
تيقَّظَ قلبي/..
فَسَبَّحْتُ رَبِّي/..

11 -

لماذا رأيتُكِ
دونَ حجابٍ
ودون حَرَسْ؟!/..
وكُنْتِ على بُعْدِ عينينِ منّي
وكنتُ بكامل عِدَّة حربي
"عَ ظَهْرِ فَرَسْ"..
ولكنّني حينَ أومأتِ نحوي
بوردِكِ
رنَّ بقلبي الجَرَسْ/..

12 -

سلاماً لروحِكِ
جاءتْ على شكلِ غيمةْ
وكُنْتِ رسولَ المَطَرْ/..
لذلكَ أرخصتُ عمري
وأحببتُ من أجلِ عينيكِ
هذا السَّفَرْ/..
فصارَ طريقُ سلميةَ عمري
وصرتِ الشَّجرْ/..

13 -

أُجهِّزُ قبلَ لقاكِ الكلامَ
لكي لا أخافَ
ولا أتلعثَمْ/..
وحينَ لقاكِ
أحسُّ بأنَ شفاهيَ تقولُ
وعينيكِ مَن يتكلَّمْ!/..
فأصغي لعينيك دهراً
لكي أتعلَّمْ/..

14 -

شتاؤكِ حُلْوٌ
فكيف يكونُ الرَّبيعْ؟/..

أُقبِّلُ بالحُلْمِ حورَ العيونِ
وأُهدي الشّموعْ/..
ويأتي الصَّباحُ
يَصُرُّ على الحلمِ
كلتا يديهِ
لكي لا يضيعْ/..

15 -

أحبُّكِ جدّاً
وأشتاقُ جدَّاً
وآتي إليكِ نَبِيًّا/..
ومعجزتي يا
هواكِ الجميلُ
ولستُ دَعِيّا/..
تعالي
وفيضي حناناً عليَّ/..
لأبقى الرَّسولَ
ويبقى الكِتابُ لديَّ/..

16 -

لأنّي أُحِبُّ
أُعَلِّمُ كُلَّ البَشَرْ/..
أغاني الهُيامْ
وأرسمُ للتائهين الدُّروبَ
بماءِ المَطَرْ/..
يَعُمَّ السَّلامْ
وأحجز تذكرةً من عبيرٍ
لآتي إليكِ
على متنِ راحلةٍ
مِنْ شَجَرْ/..

17 -

أَجَل
أنتِ عمري
وأنتِ سماءُ القصيدةْ
وأنتِ الأماني السَّعيدةْ
وأنتِ القَدَرْ/..
وهذي الحروفُ التي من دموعٍ
تسيل على ضفتيْكِ
وتُهدي المَطَرْ/..

18 -

أخيط لكِ الرُّمشَ شالاً
وأجعلُ مأواكِ بينَ العيونْ/..
إذا كنتِ قربي أكونْ/..
وإنْ غِبْتِ عنّيَ يوماً
يُداهِمُ عقلي الجنونْ!/..

19 -

أنا أغنى مِنْكِ
فأنتِ لديكِ على مَدّ عمركِ
نهرُ لآلي
وإنّي أوانَ ألتقيتُكِ
صرتُ أُلَمْلِمُ
من ماء عينيكِ

بحرَ الذَّهبْ/..
وصار بيُمناي نهرُ الفُراتِ
ويُسرايَ شطّ العَرَبْ/..

20 -
نظرتُ إلى الصَّفحةِ التاليةْ
فأعجبني أنّها بدأتْ بالزَّفافْ
وضعتُ يدي فَوْقَها
في حنانٍ
وقلَّبْتُ في فرحٍ
صفحةً ثانيةْ/..

21 -
جفافُ سلميةَ صار اخضرارْ/..
وصحراءُ عمري
تراجع عنها الغُبارْ/..
لأنّكِ أنتِ النَّهارْ/..

22 -
متى تقرعين الطّبولْ؟!/..
وتأتين نحوي
وتشهدُ عيناكِ
أنّي الرّسولْ؟/..

2004

***

أصابع الليل

شعر: د.صاحب خليل إبراهيم- العراق

صلبتُ فوقَ ضفاف اليأس أغنيتي — نيرانُ حُزْني شَوَتْ قلبي على شَفتَي

وأنسجُ الحَرْفَ في محرابِ مُوجِعَةٍ — فراشَ نارٍ يُصلّي تحتَ حَنْجَرتي

غَنَيَّتُ منْ رِئَتي، جازَفْتُ مُحْتَرِقاً — كانَ الأسى قدَري، والحزنُ في لُغَتي

سَعْفُ النَّخيل طَوى حُبّي ليغزَلَهُ — لأِلْفِ شَمْسٍ حَبَتْ ليلى بِمَفْخَرتي

لكنّما السَّعَفُ الولهان أَفْجَعَني — نَضا هوايَ، وَمَدَّ السَّيفَ في رِئتي

أَيَشْرَبُ الحزنُ وَجهي في صَلاةِ هَوىً — ويُصْلَبُ القلبُ في عَيْنَيْ مُعَذِّبتي؟

أصابعُ الليلِ قد مَدَّتْ أصابِعَها — نَطوي الشّموسَ، تُبيدُ الحُبَّ، أُغنيتي

وَلَمْلَمَتْ مِنْ ذُرانا صُبحَ فاتنةٍ — وَأَشْعَلَتْ في دمي نيرانَ أوديةِ

أضالعي نَبَتَتْ فوقَ الثّرى أسَلا — مُدْمَى، به ماتَتِ الأطيافُ، أُمنيتي..!

ويمشقُ الغزو سيفاً راحَ يذبَحُني — قُربانَ حِقْدٍ لإعزازي، ومكرمتي

وفي فَمي ألفُ لحن ذابَ مُحْتضراً — كنور شَمْسٍ خَبا في مَذْبَح العَنَتِ

روحـــي بقايـــا احتـــراقٍ فـــي تَوَجُّعِهـــا والقلـــبُ منّـــي يُـــرى فـــي صَـــدْرِ قـــاتلتي

***

عينـــــاكِ ألهَبَتـــــا دنيـــــايَ، أُغنيتـــــي حتّـــى غَـــدا مـــنْ دمـــي زيتـــي ومحبرتـــي
قـــد كـــانَ للعطـــرِ فـــي واديـــكِ وَشْوَشَـــةٌ فَـــــمٌ يُنـــــادي شَـــــراييني، وأوردتـــــي
إنّـــي قَلَعْـــتُ لـــكِ الأهـــدابَ مِـــنْ مُقَلـــي زَرَعْتُهـــــا للمُنـــــى وَرْداً بمزهرتـــــي
كـــي يُـــورقَ الحُـــبُّ فـــي (مـــوّال) فرحَتِنـــا علـــى الضِّـــفافِ، بطعـــمِ الحُـــبّ مُسْـــكِرَتي
إنّـــي نَسَـــجْتُ وشـــاحَ البـــدر (شـــالَ) هـــوىً عَطَّرْتُـــهُ مـــنْ شـــذا روضـــي وســـنبلتي
إنّـــي عَشِـــقْتُ ســـماءً عانَقَـــتْ فِتَنـــاً سكرى، غَفَـتْ حُلُمـاً فـي الصَّـحْوِ مُثْمِلَتـي
كأنّمـــــا جَمَّعَـــــتْ أحلامَهـــــا خَفَـــــراً منْ حُمْرَةِ الخَـدِّ. في الأعراق.. في شَفَتي
فينتشـــي الموعـــدُ الغـــافي إذا خَطَـــرَتْ ويســـــكرُ الـــــوردُ فـــــي دُنيـــــا مُعَطَّـــــرَةٍ
تُصَـــفِّقُ الجُـــذُرُ الـــولهى لضـــحكتِها ويُزْهـــرُ الصَّـــخْرُ إنْ مَـــرَّتْ بأروقـــةِ

***

أشـعلتِ قلبـي هـوىً مـا رفَّ مِـنْ قَمَـرٍ ضـوءٌ، ومـا صـاحَبَ الأشـواق مِـنْ مِقتـي
مـــا للظـــلام يُبيـــدُ النـــورَ مـــنْ شُـــهُبٍ ضـجّتْ لهـا سُـفُني، للنـارِ مُطْعَمتـي؟!
تُـــذيبُ فـــي لَهَـــبٍ قلبـــي وأخيلتـــي علّقْـتُ صَـدْري لـريحِ المـوتِ فـي مَقَـتِ
عُـرْيُ المنايـا، نسـيجُ المـوتِ يَـذْبَحُني قُربـانَ حِقْـدٍ، نزيـفُ الحُـزْنِ مـنْ رئتـي
أســـفارُ مِحْنَتِنـــا فـــي كَـــفِّ زوبعـــةٍ للـــــرِّيح تُوقِـــدُها قَسْـــراً بمجمرتـــــي
وبلــــدةُ العِـــزِّ للأقـــدارِ تـــدفَعها يَـــدُ الشـــجون إلـــى نيـــرانِ مُوقَـــدَةِ

تُـــذيبُ قلبـــاً علـــى كـــفٍّ تُماطلـــهُ
لتَـــزْرع المـــوت فـــي عَظْـــمٍ وأَوْرِدَةِ

أيرضـــع الـــذلَّ أحـــرارٌ فـــوا أَسَـــفا
سيف الأسـى قـد هـوى يمـتَصُّ مـنْ شـفةِ

جوعـاً، لظـى، صـافحَ الأحشـاءَ، يُرْمضُـها
تَشـــابكتْ كـــي يـــريشَ المـــوتُ أجنحتـــي

فالرعـــبُ، والـــنَّعشُ، والأرمـــاسُ مُفْزِعَـــةٌ
شَـــممتُ نكْهَتَهـــا قَسْـــراً علـــى مَقَـــتِ

مـــا ذنـــبُ بغـــداد هـــذا الغـــزو يُطْعِمُهـــا
حـــزنَ الغمـــائمِ فـــي دنيـــا مُمَزَّقَـــةِ..؟

جُرحـــــي يَـــــئِنُّ بـــــأعراسٍ لمأتَمِـــــهِ
فـي صـدريَ النَّصْـل، نـارُ الغـزو معضـلتي

مخالـــبُ الـــدهرِ بانَـــتْ فـــوقَ صـــاريتي
فلْتَنْشـــــر الـــــريحُ للإبحـــــار أشـــــرعتي

مُســـــافِرٌ عَبْـــــرَ شُـــــطآنٍ تَقَاذَفُهـــــا
رفيـــفُ هُـــدبيك، إنـــي عشـــتُ مضـــيعتي

*** ***

أنـــا الشـــهيدُ، غـــداً إن عجتمـــوا شَـــغَفاً
ضَـــعوا الـــوردَ علـــى رَمســـي ومَقبرتـــي

قولـــوا لبغـــداد هـــذا شـــهيدُ هَـــوَىً
عَفَّـــتْ جوارحـــهُ عـــنْ كُـــلِّ معصـــيةِ

***

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

عزلة الأقحوان

قصص...اسماء

يل صمادي

ما بين الفراتين وجنين

شعر: حسين حموي- سورية

ما جف ماؤك يا فراتُ
ولن يجفَّ،
وفوق هذي الأرض نبضٌ أو وريدْ
أنتَ البدايةُ في الصعودِ، وفيك مقبرة الغزاة
أنت الذي علمتنا من مهدنا،
حبّ النضال وحب من صاغوا الحياة.
وعلى ثراك تجسّدت لغة الشهادة والشهيد.
في كل سعفة نخلةٍ سكنت ضفافكَ،
صورةُ الفتح القديم وما جنته يدُ الطغاة.
ولأنك الأبقى فتحت الباب للآتين أفواجاً من الصيد الأباة.
يتسابقون إلى ارتشاف الموت جيلاً إثر جيل.
حتّى يعودَ إلى العراق بريقه الزاهي،
ويضحك في مرابعه النخيل.
والمارقون الساقطون اللاهثون وراء ما صنع الحواةْ،
سيكون قعرُكَ قبرهم، وسعيرهم تلك الرمال.
كم مارقٍ أفنٍ تجرّع ماءك الصافي،
وصار إلى زوال.
الآن تكتب يا عراقُ بداية التاريخ،
والفتحِ الجديد لأرض نخلةَ والجليل.
والأزرقان العاشقان على المدى.
بردى ودجلة يجريان بكل شريانٍ أصيل.
يتعانقان، فتقبل البشرى،
وتخضرُّ السهولُ السمرُ في ظلّ النخيل.

***

ما جف ماؤك يا فراتُ،
ولن يجفَّ وبين جنبيكَ،
الورودُ الحمرُ تمسحُ عن ثرى بغدادَ،
أحزان التهتّك والرحيل.
أنا مذ رأيتك ترتدي ثوب الحداد،
عرفت أنك خائبٌ مثلي على الدرب الطويل.

وعرفت أن فجيعةً كبرى ستنزل بالبلادِ،
وأن هذي الأمةَ العرباءَ،
سوف تصير أعراباً وعاريةً،
وقد تمسي بلا عرب ولا نسبٍ ولا أحفاد.
***
ماذا أقول وأنت مغلول اليدين؟
ماذا أقول وألف جرحٍ في البطين وفي الأذين؟
ماذا أقول عن الأعاريب الألى،
يتغامزون عليك كي تغدو وميضاً باهتاً،
وشتاتَ سارية الرماد.
***
ودّعت أرض الياسمين،
وجئت ألثم ثغر نخل الرافدين،
ما كنت أعلم أنني تحت النخيلِ،
سأدفن الحلم الذي أودعته،
خمسين عاماً في جوى قلبي الحزين.
ما كنت أعلم أن فاتحة المراثي في العراقِ،
تعيدني لجراح آلام الحسين.
والشام تمسي قاب قوسٍ من جيوش الرومِ،
شلاّء اليدين.
***
قالوا تحب الشام:
قلت: أحبها حتّى النخاع.
ولا يجاري حبّها في القلب إلا دمعةً حرّى،
على خدّ المخيم في جنين.

أو نخلة ثكلى بلا ظلٍّ مكسرة الغصون.
أنا مذ فتحت المقلتين عرفت أني عاشق لهما،
ويخصب في دمي وجعٌ إذا ما أضرمت نارٌ على خديهما،
صنوان كانا للشآم مدى العصور على المسرة والبلاء.
والشام منذ بداية التاريخ،
بيت العرب بارقة الرجاء،
تحدو وتمسك بالمجنّ وبالحسامِ،
تصدّ جيش الروم في كل الثغورِ،
وترفع الرايات حمراً في الشمال وفي الجنوب.
كانت على مرّ الزمان السور والإقدامَ،
للآتين من قلب الجراح.
هذا دمي في كل يومٍ يستباحُ ولا يدٌ تمتد بالسعفى،
ولا قلبٌ يثور.
أفواهنا ملأى برمل الخوفِ،
والجبن المعتّق في الشعور.
أحشاؤنا محشوةٌ حتّى الثمالة بالشعاراتِ،
التي أمست بلا طعم ولا لونٍ،
وتوشك أن تصاب بداء عقم الاجترار.
تتحوّل الأشياء عكس مسارها،
ما بين ليلٍ أو نهار.
الجهل يخصب في النفوس، فتستحيل إلى بوار.

والخوف يسكن في القلوب فتستكين إلى فرار.
وهزائم الأمس القريب تصاغ فاكهة انتصار.

***

من يرجع الأشياء للوجه المرصّع بالنصاعة والحنين؟
من يقتل التنين بعد خروجه من حجرهِ،
ودخوله أرض الحسين؟
من يوقف النزف الغزير من الجراحِ،
الراعفات على ترانيم السلام؟
من يعلن الغضب الكبير بوجه من صلبوا المسيح،
وجاهروا بالسفح في قتل الإمام؟

***

قلبي يؤرّقني،
ويحمل لي سحاباً ليس يمطر غير خوفٍ دائمٍ.
وغمامةٍ سوداء تحملني إلى تيهٍ بلا ماء ولا شجرٍ ولا أحلام.
لا خوف إن وجف الفؤاد على نشيد الموت،
في كل البلاد.
لا خوف إن وجف الفؤاد على سقوط الراية الصفراء في بغداد.
لكنّ خوفي أن يطول سباتها،
ويمزّق الأعداء معطفها،
وتمسي أمة عرجاء تقتات الصديد.
خوفي عليها أن تهون وتستكينَ على الجراحِ،
بلا غناءٍ أو نشيد.

***

قالوا سنحتل العراق، وأفلحوا في الغزوةِ الأولى،
وتوثبوا أن يُدخِلوا التاريخ في قفص التخدّج،
والخنوع لما يشاء الغاصبون.
قد غاب عن أذهانهم أن العراق هو الرصيد،
لأمة عرباء تفخر أنها منها الوليد.
وبختنصّر والرشيد.
جاؤوا عجافاً يزحفون كما الجراد،
وأحرقوا بغداد من أعلى ومن أدنى،
وطافوا بالبلاد كأنّهم أهل البلاد،
وأسفر الأوغاد عن أحقادهم.
قبل العبور من الحدود، بنيلهم شرف التفاخر،
في الحمية بالتتار.
لم يتركوا إلا الدمار وراءهم وأمامهم،
وتذرعوا أن البلاد تعجّ بالفوضى،
وأن الناس في قهرٍ، وأن الحاكم المخلوع أحرق شعبه،
بالنار، والإنسان في أرض العراق بلا حقوقٍ أو شرائع أو بنود.
وتزيّنوا بشعار تحرير الشعوب من الحواة الظالمين.
لكنهم بعد الدخول إلى ضفاف الرافدين تجاوزوا فعل اليهود.

قد غاب عن أذهانهم أن الشهيد،
يقوم من أشلائه ليقاتل الأعداء ثانيةً،
إذا ما كان خوفٌ أو قعود.
وبأننا في شرعنا تتفتح الأزهار للشهداء.
في جنّاتهم عند التهجّد والسجود.
قد غاب عنهم أننا من أمةٍ يبغي الخلود بها الصبيُّ مع الوليد.
يتعمّد الأحفاد في دمها مريداً من مريد.
تتعشّق الحرية الحمراء والأرض التي فيها ولدنا مرتيّن.
متمرسين على القتال،
ولا نبالي إن سقطنا نلثم الثغر الذي منه،
رضعنا حبّ هذي الأرض والحق المبين.

***

نحن شمس الحق لا تغرب إلا حين يمسي الكون،
أشلاءً من الموتى وجيشاً من عبيد.
هل تراهم "يعبرون الجسر في الصبح خفافاً،
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد.
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق إلى شرق جديد"
ينشرون الفجر في الكونِ،
كما كانوا قديماً في عصور الراشدين.

***

نحن لن نحيا خرافاً، ويد الجزّار في أعناقنا، تسفي الوريد.
خسئ الغاصب لن نذهب للذبح صفافاً مستسلمين.
بل سنحيا كنسور القمم الشمّاء في أعلى الذرا من قاسيون.
ويكون النصر والتاريخ والإلهام في الأرض التي فيها نكون.

***

****

((من رسائلِ الرؤية إلى شاعرِها))

نص: رياض ناصر النوري- سورية

الرسالةُ الأولى:

يَا شاعري

لا حاجةَ للضوء، لقد استسلمت الألوانُ

وذا وجهي كوكبٌ مفردٌ في فضاءِ ترتيلكَ

يا لفتنةِ الوضوحْ

ويا لشجاعة شرودكَ

وهو يأخذ اسمي ليدخلَ في نومِ المتعبين

أولئك مَنْ عرفوا معناه

وهم يردّدون الآنَ حروفكَ

بصوتٍ واحدٍ عالٍ..

بلى يا شاعري

ولا حاجةَ للصدى

فأنا أتكرّرُ، في ترتيلكَ على هيئةِ ناي،

مطفئةً عطشَ الكتابات الأخرى

بأنفاسي،

أنفاسي التي لا تراها إلاّ مطراً

فيا للّذّة التي يخلّفها صوتُكَ

وهو يعبرُ بي وراءَ البعيدْ

يا شاعري.. كمْ مِنْ نجمةٍ تنطفئُ

لحظةَ تبدأ رسم فمي؟

وتأخذ بالاشتعال آنَ يكتملُ الرسمُ

آخذاً مذاقه من تواترِ كلماتكَ؟

فيا لخصوبةِ خلقكَ يا شاعري.

** **

الرسالة الثانية:

يا شاعري

يا مَنْ رُمْتَ الشواطئ التي لمعتْ لحظةً أمامكَ

فقذفت الريحُ بلسانكَ

وراءَ مراكب الآخرين

. تلك التي ابتكرتْ يباسَ غنائكَ زمناً .

فلم تعد النغماتُ دثاراً

يغطّي وقعَ حضوري إليكَ

هكذا كنتُ وجدتكَ:

ترسُم الحبّ بريشةِ النحيبْ

وتعطي العصافيرَ أسماء أصغر من مناقيرها
وتغفو أمامَ أيّة إضاءةٍ
فأخذتكَ إلى مداراتٍ لم تتذوّقها قبلُ
غاسلةً يباسَكَ بالندى،
الندى الذي أدعهُ يفيضُ في لسانِكَ
حروفاً شهيّةً
وكثيراً.. جعلتكَ تصبغ الغروبَ
بالأحمرِ المنفلتِ من همساتي!
ويا ما هززَتُكَ بكلماتِ عشقٍ
رتّبتَها.. أناشيدَ للأنثى،
أناشيدَ للماء
للريحِ والنارْ
فيا للخشوعِ المتلألئ منها يَاْ شاعري
** **

الرسالة الثالثة:

يا لقساوة الفراغ
كلّ الكلمات التي وُهبْتَ
نثرْتَها لحشودِ الطيورْ
القطاةُ.. التي تحدّثتَ عن نباتِ أحلامها
في أرضِ الكمأْ
وكم رافقَت هذيانكَ اللذيذ
عن زمنِ العشبِ
وكذاك الهداهدُ
وكم التقطت ألف حرفٍ ليّنٍ من حروفِكَ
قبل أن تطِيرَ مخلفةً رائحة ماضٍ
كنت ألبستَ فيه امرأةً تاجاً من ريشها
بلى يا شاعري
وأتى الحمامُ على ما تبقّى.....
الحمامُ الذي فتحَ بعبقريّة هديله
خواتم تراتيلكَ
مانحاً كلماتك هذا الرنين الذي لا ينضب
وهكذا... لم يعد لديكَ حرفٌ واحدٌ
لبقيّةِ الطيورْ
التي أرسلتُها فوق براري قصيدتكَ
فيا لقساوة الفراغْ
يا شاعري.
** **

الرسالة الرابعة

أواه.. أوّاه يا شاعري
ما أروعَ فكرة الانتحار فوقَ حروفكَ
انتحار أتباعكَ!!
يكفي أن تتزاوج الحروفُ
مشكّلةً عمقها اللانهائيّ
حتى يساقطونَ
عراةً
يقظينَ
مكتسينَ حللها البّراقة
وقارئين رائحتها الخضراءْ
... ربّما يصلون
ليجدوا الكلامَ الذي قلتَه عنهم

في آنيةِ وردٍ قدْ تنسّقَ!
محاكياً زخرفَ عشقهم أو تعبهم
وكمْ..
سيكونُ وقوفُك رائعاً عند قبّةِ القصيدة
لتشهدَ انتحارهم هذا
يا شاعري!
** **

الرسالة الخامسة:

يا شاعري..
لقد أسرعت الأشياءُ بالإشراقِ
وتجلّى كنهها
آنَ أخذتَ من جسدي /غموضه/
ومزجته بوضوحها
قدمي، التي وحّدتها بحجارةِ الطريقْ
غدت آلهة "الطمأنينة" لدى العابرين
والوردةُ،
التي يشبه ملمسها أناملي
نعتّها بـ (الرازقةِ)!
لم تزل تدلق في عيون تابعيكَ
أنهر النشوة والاختلاج
ويا لجنونك يا شاعري
وأنت ترسم عيني متشابكةً (بالفرات)
وتصرخ في المشهد:
يا ربّ أرباب الحنانْ
نعم يا شاعري
وأي تجلٍّ
ذاك الـذي أشـرق مـن مزجـكَ صـدري بفـمِ طفلٍ؟؟
يا لفتنة الوضوح يا شاعري!
**

الرسالة السادسة:

يا شاعري
أنا رؤيتكَ!!
استجبْ لحلمي الأخيرْ
هناك مرضى.. ومرضى بقصائدكَ
خاصمهم السباتُ
لأجل فاصلةٍ، مخفيّةٍ بين حروفكَ
وخلعوا عليكَ ألقاباً لا تحصى
آنَ شمّوا أسماءهم
في حقولِ تراتيلكَ
هكذا . يا شاعري .
بالبساطةِ التي وهبتك فيها ما وهبتكَ
امضِ بهم
امض
نحو سواقيكَ الباردة
ليخرجوا الحمى
التي خلّفها غناؤكَ الطويل عنهم
يا شاعري!!
** **

***

عالم القصة

العهدة

قصة : د.مصطفى رجب– مصر

لم يهتم بإزاحة التبغ المحروق الذي تساقط منطفئاً على ملابسه، ولماذا يهتم بذلك؟ إن ما يهمه حقاً أن علبة سجايره توشك أن تنتهي، وما زالت أمامه ساعات ثلاث حتى يبدأ عذابه اليومي بحثاً عن النوم. ساعته تشير الآن إلى منتصف الليل تماماً.. ولم يعد في العلبة إلا ثلاث سجائر، وأمامه مائة صفحة يريد أن ينتهي من قراءتها.. ترك الكتاب قليلاً، وأخذ يمتص الدخان في تلذذ غريب، كأنه يريد أن يستمتع بمنظر سيجارته وهي تحتضر بين يديه بلا شفقة.

هو أيضاً يمتصونه بلا شفقة، إنه يحترق كسيجارته تماماً لكي يتلذذ الآخرون، وقعت عيناه على صرصارين يتطارحان الغرام بشبق ظاهر، هو أيضاً يبحث عن صرصارة يطارحها الغرام.. أطفأ سيجارته بلا وعي، وألقى بالكتاب في غير احترام.. وطفق يتأمل الصرصارين.. ولكن متعته لم تستمر.. إذ يبدو أن صوت إلقاء الكتاب أزعج الصرصارين فجريا بعيداً عن بصره.. تابعهما فاندسا في أكوام الصحف القديمة أسفل سريره الجريد.

عاد إلى سيجارته، فوجدها قد لفظت آخر أنفاسها، ندم على اندماجه مع الصرصارين.. امتدت يده إلى العلبة ليشعل غيرها.. لكنه توقف فجأة.. التفت إلى ساعته.. ثلاث دقائق بعد منتصف الليل.. عاد إلى الكتاب فاتر الهمة، تداخلت السطور أمام عينيه.. ما للسطور تتقاطع بعد أن كانت متوازية؟ ما لها تنحني وتتلوى بعد أن كانت مستقيمة؟ الحروف المتجاورة تتطارح الغرام بشبق ظاهر..

والنقاط "تتنطط" فوق حروف لا تريد نقاطاً... أجرت عيناه محاولات صامتة مستميتة للصلح بين النقاط والحروف.. ابتسم لأن تغيير وضع النقاط وتبديل ترتيبها على الحرف ولد كلمات جديدة..

بعضها مضحك.. وبعضها يتجافى عن الأخلاق العامة.. وبعضها لا معنى له على الإطلاق –تماماً ككلام الدبلوماسيين عن السلام –الحروف تتعرى وتتراقص.. ويصبح منظرها مخجلاً.. استغفر ربه واستعاذ.. وألقى بالكتاب جانباً.. مد يده إلى علبة سجائره.. توقف.. أربع دقائق بعد منتصف الليل.. ست سنوات وهو مقبور في هذه الحجرة الحقيرة.. نصف الراتب تقريباً يحال إلى دفتر التوفير.. وجنيهان يسافران أول كل شهر إلى أخته الأرملة العمياء العجوز.. والباقي يعيش منه.. أكلاً.. وإيجاراً.. وكتباً.. وسجاير، والحصيلة ستمائة جنيه.. هي..!! هانت.!. هاهو ذا يقترب من الفرج.!. فبعد تسع سنوات سيكون لديه ألف وخمسمائة جنيه.. سيدفعها مقدم إيجار لشقة متواضعة.. بعدها يبدأ في التوفير مرة أخرى ليستكمل مشروع الزواج التاريخي الذي نذر نفسه لإتمامه.. بسيطة.. وما التسع السنوات في حياة الإنسان الطويلة.. العريضة؟!!

الصبر مفتاح الفرج، والله يوفي الصابرين أجرهم بغير حساب يوم القيامة. شيء طبيعي. في الدنيا لا أحد من الناس يحاسب الصابرين. أو حتى يهتم بهم.. أفيحاسبهم الله يوم القيامة؟

.... هناك عشرات الحلول التقليدية لمشكلته.. يستدين مثلاً.. يسرق.. يفتتح محلاً تجارياً صغيراً.. يقبل هذه الرشاوى التي تعرض عليها غدواً وعشياً.. لكي يوافق على وضع عهدته فوق الشهادات المزورة.. هو دائماً يختار الحل الأسهل.. أن يصبر.. فالزمن –كما قيل له –كفيل بحل كل المشاكل.. ثم إنه لا مشكلة لديه أصلاً.. فالزواج والشقة مشاكل تقليدية.. وهو إنسان غير تقليدي.. رسالته في الحياة هي رعاية الأخلاق العامة.. والحفاظ على عهدته.

الدولة بكل هيلها وهيلمانها تأتمنه على شعارها.. وهو يرى أنه جدير بحمل هذه الأمانة.. يرى نفسه بلا مشاكل من أجل الحفاظ على هيبة الدولة المتمثلة في شعارها من عبث العابثين.. صحيح هو لا يرى علاقة واضحة بين دبلوم الصنايع (شعبة النسيج) الذي يحمله وبين مهمته الجسيمة تلك.. أين ما درسه.. الزخرفة.. الأصباغ.. الكي.. الطباعة.. عيوب النسيج.. عيوب الغزل.. الرسم الصناعي.؟. ومع ذلك فلا بد أن هناك حكمة ما بين دراسته وبين وظيفته.... وهذه الحكمة وإن خفيت عليه هو، واضحة في "مخ" الحكومة.. عندما قذفت به القوى العاملة إلى وظيفته تلك "سكرتارية مكتب الوزير" كاد يجن..!! لم ينم ليلتها.. تخيل أن الله عوض صبره خيراً.. وتخيل أنه سيكون الرجل الثاني بعد السيد الوزير..

فوجئ عندما جاء ليتسلم عمله.. أن لمكتب الوزير مديراً بدرجة وكيل وزارة، وثلاثة مديري عموم، وتسعة رؤساء إدارات.. وأربع عشرة شعبة متفرعة عن الإدارات التسع.. لكل منها رئيس شعبة ووكيلان.. وهو القاسم المشترك الأعظم بين هذه الرؤوس الكبيرة جميعاً فكل قراراتهم وتوجيهاتهم وتعليماتهم هراء ولغو فارغ ما لم تمسها عهدته..

عندما اختاروه لحمل خاتم شعار الدولة.. انتفخ، شعر بأهمية جعلته دائماً مهموماً.. لا يستطيع الجلوس على المقاهي العامة.. لا يستقبل في حجرته كل من هب ودب.. لا يزور من أصدقائه إلا من يماثلونه في الأهمية، مدير المخازن، رئيس قسم المشتريات..

ليس صحيحاً أن يقاس الإنسان بمقدار ما يملك من مال، المال زائل ولا أمان له، ولكن المقياس الصحيح للإنسان هو "عهدته".. فعلى الرغم من أن عهدة مدير المخازن أكثر حجماً..

وتحتاج إلى عدة غرف.. ولكنها دون عهدته أهمية.. فهذا الخاتم الصغير الذي يقبع في درج مكتب صغير.. هو الدولة.. ياه.!!!. كلما فكر بهذا الشكل اهتز جسمه واقشعر بقوة.. أنا الدولة.. الدولة تعيش فيّ.. آه.. لو كانت الحكومة ذكية لأعطت لكل موظف راتباً يتناسب وخطورة عهدته لتحميه من الإغراءات التي يتعرض لها..

ظهر الصرصاران مرة أخرى.. يبدو أن الأنثى قد حملت فهي تتهادى في ثقة وخيلاء.. ولا بد أن الذكر هو الذي يسير أمامها حذراً متلفتاً يتحسس الطريق.. امتدت يد الصرصار تبحث عن زاد.. وامتدت يده هو إلى علبة سجائره.. أشعل واحدة.. ثماني دقائق بعد منتصف الليل.. هرب الصرصاران مع فرقعة عود الثقاب..!!

***

صنّارة أخرى للصياد

قصّة: علي ديبة– سورية

راحت عقارب الدماغ في رأس السيد عبد الدايم تدور بعكس الاتجاه، لامست راحته قحف رأسه، ترك أصابع الكف الأخرى تفرك جبينه. نظر في عمق متاهة توشحت بلون من رذاذ البحر المتطاير.. كانت عينا والدها ترصدان الأمواج المتقلبة، ركبتاه تغوصان في محيط من زبد الشتاء البارد، كتفه تميل تحت شبكة صيد عجوز، تنتظر منه رمية تطلقها خلف سرب تائه من أسراب السمك الصغيرة..

هاهي الشبكة تغشى بصر السيد عبد الدايم، تتسدل أمامه كأوراق مفكرة عتيقة.. تنهد بعمق، خاطب والده، فجاءت كلماته زفرة مرتجفة أمام رهبة الحلم: كل هذا التعب لأجل فراخ خرجت من بويضاتها قبل أيام؟ بالأمس دعيت إلى عشاء واحد من مطاعم النجوم، كانت الأسماك مقلية ومشوية ومطبوخة، أنواع وأجناس لم تحلم بصيدها، الفرّيدي فرّيدي، واللقس لقس، والجراوي.. لا أدري ماذا يقول لك عن الجراوي؟ جل ما أتمناه أن تميز بين جراوي الكلاب وجراوي السمك، فلا تختلط هذه الأسماء في ذاكرتك..

رمى الوالد شبكته على كتفه، نظر إلى ابنه بعينين خضلهما ملح البحر، وشيء من الغضب، أجاب: إن شاء الله سم الهاري يا عبدو.

حكّ السيد عبد الدايم رأسه، فرك صدغيه، تماهت الصور، اختلطت الأشياء، تباعدت شرفات السنين، حاك الوقت ثوباً من خيوط حكايات ممزقة.. انحنى والده فوق شبكته، راح يعمل في عيونها تضييقاً. تنهد السيد عبد الدايم بعمق، مرة أخرى خرجت كلماته زفرة مرتجفة أمام رهبة الحلم: اعذرني يا أبي، لا أحد يجرؤ فيلفظ اسمي هكذا دون إذن أو دستور، أنا اليوم السيد عبد الدايم، السيد الذي يُحسب له ألف حساب، وأنا صياد شاطر، أعرف متى أرمي شباكي، وكيف أصيد من غدرانها ما

عجزت شباكك عن الإمساك به؟ المال فوقي وتحتي ومن حولي، لا أعلم أين ولا كيف أخبئ رزمه؟ إنه كما المطر ينهمر فوقي، وكما الأرز المرشوق يأتيني من كل حدب وصوب..، لا تهز رأسك، لا تتأفف، لا تغمض عينيك، افتحهما جيداً، سوف ترى نعم الدنيا وملذاتها كالبساط تحت قدمي، أنا مدير، طول سيارتي أربعة أمتار، مكتبي بسم الله، وما شاء الله، يرتعد أمام فرشه من لم يتسلل الخوف إلى قلبه.. قبل أيام وقف أحدهم حائراً أمام باب مكتبي، فاجأني سلوك الرجل، خاف على نظافة السجاد وسواه من المفروشات الريشية والجلدية، خلع حذاءه، راح يقفز يميناً ويساراً، ومباعداً بين قدميه، حرصاً على زخارف وألوان لا عهد له بها. أعجبني ما فعله الرجل، أمرت بوضع لافتة على حائط بجوار الباب، كتب عليها بخط جميل: اخلع حذاءك، والتوقيع، المدير السياحي الأول عبد الدايم.. إلا أني رفعتها بعد أيام، فشلت جميع المزيلات والعطور بإبعاد رائحة تمددت في فضاء مكتبي.. انقبضت ملامح عبد الدايم أمام نظرة ساخرة صوبها إليه والده، شعر بصوته يأتيه مشحوناً كسحاب يحمله برق صاعق: أما زلت تكذب يا عبدو؟ أطرق عبد الدايم، رفع رأسه وأجاب: أجل يا والدي، سأظل أكذب حتى النفس الأخير من حياتي، وهذا لا يعني أنني لن أصدقك القول، وأنت في عالم لا يحتاج المرء فيه للرياء والنفاق.. ترفع عن الدنيا، ابتعد عن الشك، وصدّق ما أقول: وقف رجل كما الصنم بباب مكتبي، أذنت له بالدخول، بقي واقفاً في مكانه، لا يرف له جفن. صرخت به: اتفضل يا عم.. وكان قصدي طمأنته، وإبعاده عن رهبة أحدثها المكان في نفسه.. مازلت لا أعلم كيف يمتلك إنسان قوة مثل قوة ذاك الرجل، تأبط ساعده الأيمن مستخدم، أمسك بكتفه الأيسر موظف الاستعلامات، وراحت سكرتيرتي تدفع به من الخلف، مع ذلك لم يتزحزح الرجل من مكانه قيد أنملة، بقي شاخصاً في مكانه، يرسل نحوي نظرات مملوءة بالخوف والرجاء. تقدمت من الرجل أمسكت أصابعي أطراف أصابعه، مشى ورائي كما يمشي طفل صغير خلف والده. قد لا تصدق روايتي هذه، وتتساءل، لماذا خاف الرجل مني كل هذا الخوف؟ لكنك لن تستغرب فزعه، وقد تضرع إلى الله طالباً منه العون والمساعدة، حين تعلم أنني بجرة قلم أستطيع هدم منزله فوق رأسه ورؤوس أطفاله.. لا تتهمني بالسوء يا والدي، لست جاحداً ولا ناكراً كما تتخيل، مازالت طفولتي ترسم ألوانها بريشة من وحي أحلامي، كلما غصت في مقعدي أذكر ذلك "الدشك" الذي كان يتصدر غرفة الضيوف في بيتنا..

حملت العبارة الأخيرة ذاكرة عبد الدايم مسافات أخرى إلى الوراء، تلاشى حاضره، وقف كمذنب ينتظر حكم القضاء فيه. صرخ به والده: أي غرفة تتحدث عنها يا عبدو؟ بيتنا كما تعرف كان غرفة واحدة.. للنوم والقوم.. للطبخ والنفخ.. لاستقبال الأقرباء والغرباء.. للحمام... وتقول غرفة ضيوف؟ اتقِ الله يا عبدو..

حملق السيد عبد الدايم في لوحة معلقة على الجدار فوق ذلك "الدشك" حملها، رمى بها إلى

حضن والده، خاطبه مهتماً: انظر لما بين يديك، لا تقل: هي مجرد لوحة.. تذكّر أنها ضمت بين أضلاعها أكبر أمنية من أمنياتك؟ وإلا لماذا أبقيتها معلقة في عراء ذاك الجدار الأغبر أكثر من نصف قرن؟ أما زلت تبحث عن تلك السمكة، التي ستجد في بطنها لؤلؤة، تحملك على بساط خرافي إلى فردوس أحلامك..؟ كأني أرى ابتسامة أمي مشرقة أمامي، هاهي تتمدد إلى جوارك، تسألك: قل لي يا إسماعيل، ماذا ستفعل إذا وجدت لؤلؤة كبيرة في بطن سمكة تصطادها، لعلك تفكر بالزواج من امرأة سواي..؟ هاهي تغفو خلف سراب من وهم همسك: أم عبدو، انظري إلى تلك الصورة المعلقة فوق "الدشك"، سوف أبتني لك قصراً مشابهاً للقصر المرسوم فيها.. أتعلم يا والدي؟ حلمك هذا احتل فضاء مخيلتي؟ كل صباح أرفع رأسي نحو لوحتك هذه، أترك عينيَّ تسافران في جنباتها، أقف كمتعبد يفتش عن طريق للخلاص.. احترقت الأيام، اكتهل الزمن، حملتَ كفنكَ، رحلت تاركاً وراءك وهم أحلامك.. وصار حلمي حقيقة، بل هو أكبر من الحقيقة ذاتها، لم أقبل بقصر مشابه لقصر أوهامك، بنيته على طراز لا تستطيع لؤلؤتك المفقودة بناءه.. سوف تتهمني بالكذب، وربما بالجنون إذا قلت لك: إني أفكر جاداً بتشكيل بحيرة حوله، كتلك البحيرة التي ترامت زرقتها على ضفاف أمنيتك.. إنها مسألة وقت يا والدي..

لم يغير الرحيل الأبدي من طباع الصياد، نظر في عمق البحر، خاطبه مستغرباً: متى وكيف قذفت بهذا الحوت إلى البر؟ ضحك السيد عبد الدايم، غاص في جلد كرسيه الأسود، مسح دموعاً تخضل بها رمشا عينيه.. صمت برهة، رفع رأسه كمتهم تهيأ للدفاع عن نفسه: ماذا أفعل؟ جاءت النعمة إلى حضني، هبطت من عليائها في أدراجي، أ أرميها كما أرمي كيس قمامة؟ ثم أجلس متحسراً على فرصة ضاعت من يدي! أأبقى هكذا أقتات على طبقٍ من فقري؟ أنظر بعين كسيرة إلى مال تلعب بأوراقه أصابع غيري..؟ لا أظنك نسيت أنني كنتُ موظفاً بسيطاً يقيس الأيام بالمسطرة، يدفع أمامه عجلة الشهر.. هكذا بقيت حتى جاءني الفرج. أو هو لم يأتِ بل كان كما الخاتم السحري بين أصابعي، ينتظر فركة مني لتتحقق كل رغباتي.. فقد لازمتني عادة دميمة نفرت منها زوجتي، هجرني لقرف منها جميع أقراني، في كل مكان أكون فيه أجد من ينظر إلي نظرة كارهة، هذا يدير وجهه، وذاك يتبرم، وتلك تقلب شفاهها تعبيراً عن اشمئزاز انتابها.. لا أدري متى وكيف استسلمت لعادتي؟ بعد منتصف الليل، توقظني زوجتي، تصرخ بي: اذهب إلى دكتور نفسي، ابحث عن حل يخلصك من عادتك، أتنكش أنفك وأنت نائم!؟ لم أستمع لنصيحتها، ولم آبه بتعليقات تصطادني. كيف أعلم؟ أنا، وهي، وهم، ما ستحمله لي تلك العادة من لآلئك الضائعة..؟

على رأيك يا أبي، الله سبحانه وتعالى يرزق من يشاء بغير حساب.. هكذا ودون مقدمات، وقف مقاول بجوار مكتبي ينتظر مني توقيعاً، كنت مأخوذاً ومستمتعاً بممارسة عادتي اللعينة، نصف إصبعي في أنفي، أدوره وأدوره باحثاً عن ذلك الشيء الدبق الملتصق بجدرانه، فإذا استخرجته، شعرت

بالحاجة إلى متعة أخرى، متعة تكتمل بوجود تلك القذارة الدبقة بين الإبهام والسبابة، بفركها بهما مرات ومرات.. قل لي يا والدي، أين هو ذنبي حين فهم ذلك المقاول ما أفعله بإبهامي وسبابتي إشارة مني إلى رشوة أطلبها؟ هل أرفض تلك الأوراق الخضراء بداعي النزاهة والشرف؟ ثم أنتظر صراخ رئيس القسم بوجهي، فأوافق على طلب الرجل مرغماً؟! لا يا والدي.. كل كلمات المديح، وجميع عبارات الثناء، لن تجد لها مطرحاً أمام فرحة تأبُّط أكياسها مساء ذلك اليوم.. ولكَ أن تتصور وتتخيل ما جرى بعد تلك الواقعة، فتعرف من أين جاءت ثروتي وكيف تكونت؟ كلما رأيت مراجعاً يقترب من مكتبي تتمكن مني عادتي، فلا أرمي تلك الكرة الدبقة إلا لإحصاء ما علق في شباكي..

المال يا والدي يحمل في رحمه ثروة تفوق الأرقام والأعداد، أعطاني أكثر مما أريد، صرت السيد عبد الدايم، المدير السياحي الأول بعد الوزير، أنا الآن أجلس خلف مكتب يشبه الطائرة، لا شيء يؤلمني سوى هذه العادة التي تلازمني. كم أشعر بالعار منها؟ ربما لأنها لم تعد تنفعني؟ أو هي صارت مرضاً لا شفاء من بلائه؟ مع ذلك بقي شيء ما في داخلي يكن لها بعض الوفاء، بعدما نقلتني من ذلك الحضيض، إلى عزٍّ وجاه أعيش في رحابهما. تمنيت السيطرة عليها، فلا أمارسها إلا في أوقات عزلتي. بدا هذا الأمر مستحيلاً طالما أنفي يلازمني، دفعتني حيرتي إلى كره سبابتيّ، فكرت ببترهما، ثم حملني تفكيري محملاً مختلفاً، لففت عليهما شاشاً أبيض، ولاصقاً ثخيناً يحول بينهما وبين الدخول في فتحتي أنفي. لم تنفعني الحيلة في شيء، صرت أبقي على كفّي في جيبيّ حياء من شاش اسودَّ لونه، وفراراً من أسراب الذباب اللاحقة به. كما اجترأ حشري على شخصي، سألني: ما به أنفك؟ كأن فتحتيه تبدوان أكثر احمراراً واتساعاً؟

من جديد بحثت عن حل يضع حداً لعادتي الدميمة، اعتمدت على موظف أعرفه يغالي كثيراً في ملقه، طلبت منه مساعدة، علّني أنسى سبابتي، وجدت في عمله قليلاً من المتعة، تمنيت لو يغرس سبابته بأنفي ويعمل في فتحتيه فتلاً وتدويراً.. أدرك هذا المتملق رغبتي، رمى المناديل جانباً، وراح ينتزع ذلك الشيء من أنفي بطريقتي ذاتها. كدت أنجح لولا مشكلة اعترضتني، صرت أقبل على عادتي، وأمارسها بشراهة ما بعدها شراهة عقب خروجه من مكتبي..

ذات يوم أرغمت على استقبال وفد سياحي إيطالي، اتصل بي الوزير شخصياً، أوصاني بترك عادتي والتخلي عنها لساعات. أقسم أنني حاولت ولم أفلح، بعد أقل من نصف ساعة، بينما كنت برفقة تلك السيدة الإيطالية، غمز لي المترجم، أشار كيما أخرج سبابتي من فتحة أنفي. استشعرت حجم فعلتي، حين أخرجت تلك الإيطالية منديلاً من حقيبتها وقدمته لي، لعلها ظنت أننا لا نستخدم المناديل، أو ربما لا نعرفها.. ما حصل فيما بعد كان أدهى وأنكى، لا أدري ماذا أقول لك، صدق أو لا تصدق، لم تبق جهة مهمة أو غير مهمة، مسؤولة وغير مسؤولة، إلا وأدلت بدلوها انتقاداً لما حصل، من كان بغير لسان صار لسانه أطول من لسان الحرباء، الله وكيلك الأطرش صار يسمع

صوت دبيب النمل، كأن القيامة قامت على أنفي، إنها قضية وطن يا والدي، والوطن كما تعلم ليس لعبة، أو دمية نتاجر بها، الإذاعة، التلفزيون، الصحافة، غابت عنها هموم القارات، صار أنفي شغلها الشاغل. رغم كل هذه الطبول، أقنع السيد الوزير الحريصين على المصلحة العامة، القائمين على شؤونها، بجدارة نادرة أتمتع بها، أكد لهم تأكيداً يشبه اليقين بأن بديلاً ما قد يشغل مكاني، سوف يعود بالسياحة سنوات وسنوات إلى الوراء.. وعدهم، أقسم جازماً: سوف ألغي عادته، حتى لو اضطررت إلى حشو أنفه وإغلاقه بالإسمنت المسلح.. بل هو ذهب مذاهب أخرى دفاعاً عني، رأى بعادتي اللعينة وسيلة ناجحة تستدرج السياح من غرب العالم وشرقه، وقف في المجلس السياحي الأعلى قائلاً: ماذا يستفيد سائح البلدان المتقدمة من زيارة بلد حضاري يشابه بلده؟ مثل هذا الإنسان سيسعى لمشاهدة عادات الشعوب، ومعرفة الأمم التي لم تفضّ الحضارة بكارتها، أي البلدان المتخلفة، وأنف السيد عبد الدايم سيكون إعلاناً ناجحاً عن تخلف بلادنا، وبالتالي يمكننا القول: ربما تقصد السيد عبد الدايم فعله هذا فهماً منه للسياسة السياحية في العالم، وجرأة تزيد من دخلنا الوطني والقومي. فرحتُ يا والدي كما لم أفرح من قبل، أنقذني هذا السيد النبيل من معمعة خلتها سترمي بي خارج أسوار عالمي. لم يبق أمامي سوى الخلاص من عادتي.. قصدت طبيباً نفسياً طالباً العون والمساعدة، كدت أفقد صوابي أمام كلمات وأسئلة لا تأتي على مشكلتي.. بعد أخذ ورد وافقته مرغماً، وأنا على علم بما سيجره عليّ النوم المغناطيسي من الفضائح. بعد استيقاظي هالني ما رأيت، كان الطبيب يجلس صامتاً إلى جواري، يدوّر سبابته في فتحة أنفه باحثاً عن ذلك الشيء الدبق فيها، بهدوء رفع صوت آلة تسجيل قبعت بجوار رأسي، جاء صوتي خائفاً مرتعشاً من عصاً لاحقت طفولتي، يوم خلعت ابنة الجيران سروالها لتبول، لم أقترف ذنباً أستحققت لأجله ذلك العقاب. أنت لا تعلم يا والدي؟ وكيف لك أن تعلم؟ تلك العصا أيقظت ما كان نائماً في أعماقي. حملني حلمك الكبير إلى بناء قصر يتماشى مع براءة أحلامي، سقفت حفرة بعيدان القصب، سترت سطحها بالورق، فرشته بالرمال، واختبأت بداخلها مع براعم تتفتح في بساتيني، أسأل نفسي، كيف أستقدم ابنة الجيران إلى حفرتي؟ وتهدم الحلم قبل ولادته، تحت وطأة صفعاتٍ وقرعات من عصا رجل سقط هو وحماره فوقي في تلك الحفرة.. لعن الله العصا، قاتل الله الخوف، صنوان لا يفترقان، يزرعان الشوك على دروب الحرية والحياة، استبدلا صراخ روحي بصمت ترافق مع عادتي الدميمة، التي صارت وجهاً بارزاً لشخصيتي.

مرة أخرى استعجلت يد الطبيب شريط التسجيل، كما العواء خرج صوتي خائفاً مرتعشاً.. عاد بي خيالي إلى يوم تندّى الضباب في أفيائه، تخيلت فيه سلم بيتنا الخشبي سفينة، تمكنني من السفر إلى أعالي البحار؟ اليوم أعرف مقدار خوفك على صبي لعبت برأسه روح المغامرة، فهل تذكرت حجم خوفي وأنا ممسك بتلك الخشبة؟ وعيناي تراقبان حشود الرجال والنساء والأولاد، يدفع بهم الخوف يميناً ويساراً كقطعان ضالة، كيف لم يقتحم أحدهم حاجز الزمن؟ أو فكر بمواجهة تعيدني إلى بر الأمان، جميعهم انتظروا لعبة القدر، حتى إذا اعتبر البحر ما جرى مجرد دعابة من دعاباته،

وأعادني إلى شاطئ من يباس خوفهم، كانت عصاك بانتظاري، لتستبدل نبض روحي بصراخ من البكاء على حريتي..

امتدت يد الطبيب، أقفلت على مجلدات من الخوف، نصحني بحبة عدس أبقيها بين السبابة والوسطى، أفركها بديلة عن تلك القذارة اللعينة.. وجدت النصيحة معقولة بعض الشيء، لكني احتجت في تلك الاجتماعات المطولة إلى أكثر من كيلو غرام عدس، تركت حباته تتناثر تحتي ومن حولي.. في واحدة من الجلسات الطويلة والهامة، تزحلق صاحبي، وهو ليس سواه، بحبات العدس زحلقة أحدثت كسوراً في حوضه ووركه، أبعدته عن عمله إبعاداً أحدث سلسلة من التغييرات الإدارية والوزارية والحكومية. كم هي الحياة غريبة يا أبي؟ وكم كانت عجيبة عادتي، رفعتني إلى علو شاهق، ثم رمت بي بأحضان ريح، لا أعلم أين؟ ومتى؟ وكيف ستحط رحالها؟

نظر عبد الدايم في عمق متاهة توشجت بلون من رذاذ البحر المتطاير، صعدت من لجته حورية حوراء، توجت قامتها بصهيل من خيوط الشمس، اقتحمت مكتب عبد الدايم، غرست عينيها في عينيه، ابتسمت ابتسامة مملوءة بدلع الأنثى، وضعت يدها على فمها، تركت لسانها يدور في حلقها، وهي تقول: مبروكة عليك وزارة السياحة.

***

صهيل الروح

قصة: أحمد سعيد العمري– سورية

1

المسافة بيننا قصيرة جداً، ويمكن القول بأنها كانت تحت رحمتي، ففوهتا بندقية الصيد التي في يدي قريبتان من رأسها إلى حد لو خرجت طلقة واحدة تكفي لتزيل له أي أثر، وقفت أتأملها وأنا على أهبة الاستعداد، بينما استمرت تزحف بكسل وتثاقل فاعتقدت بأنها مريضة أو مرّ عليها من السنين ما يكفي ليجعلها بالكاد تقوى على جر نفسها، زَحَفَتْ بالاتجاه الموازي لأشجار العليق الممتدة على حافتي النهر. ومازلتُ متمسكاً بجاهزيتي ومستعداً لأية ردة فعل منها، وبينما نظراتي تلاحقها بدأتُ أصعد سفح تلّة صغيرة مبتعداً عن ذاك المنحدر حيث كان لقائي بها، في اللحظة التي وصلتُ بها إلى أعلى التلّة كانت مستمرة بالزحف بنفس التثاقل والكسل، وقفتُ أتأمل المشهد من الأعلى، وهي تنساب وتتلوى بثقة وهدوء... طويلة.. ممتلئة... مهيبة... بدا كل ما فيها متناسقاً منسجماً جميلاً، إلى حين توقفت عن الزحف ورمقتني بنظرة... وكانت المفاجأة... يا إلهي... للأفعى عينا سهيلة...! صرخت بوجهها... عيناك عيناها.. وما أن تفوهت بهذه الكلمات حتى ذهبت مسرعة بقوة وعصبية وحيوية ورشاقة... وفحيحاً استمر يرافقها إلى أن اندست بين شجيرات العلّيق.

قصدت في الصباح أن أتوارى عن عيني أمي قبل أن تتذكر وصيتها لي ليلة البارحة، وماذا سأقول لها، أمن المعقول أن أحدثها عن عيني الأفعى التي شاهدتها في المنام، لكن لماذا حلمت بسهيلة بهذا الشكل... لماذا أتاني هذه المنام... ملعونة هي الأسئلة، سأتجاهل الأمر وهو ليس أكثر من منام وطيلة عمري لم أقتنع بتفسير الأحلام خاصة تلك التي تتنبأ بالمستقبل.

منذ ذاك الصباح لم أتذكر أو أذكر ذاك المنام لأحد وهاهو الآن يحضر أمامي بقوة بكل وضوحه وتفاصيله ليسخر مني وكأنه يرد على تلك الضحكة الساخرة التي قذفتها بوجه أمي حين طلبت مني أن أبيّت استخارة على نية الزواج من سهيلة بعد أن ضربت مشاعرنا جذوراً في أعماق الوجدان.

2

كنت بحاجة للكثير من الصبر لأخرج من وحدتي، ولأستعيد عافيتي النفسية والفكرية والجسدية، بعد أن هجرتني سهيلة، وأحد لا يصدق بأن ذاك الجمال الذي نما بيننا طوال السنوات الماضية وأصبح صرحاً من الحب قد تحطم (هكذا)... ولا أعلم أية صدفة تلك التي جمعت بين انهيار بغداد وعلاقتي بسهيلة.. إنها مفارقة غريبة ومؤلمة، ولا أجد عندي ما يفسرها... كنت أعتصر قهراً لمشهد بغداد وهي تسقط بهذا الشكل المهين... لأكتشف لحظة دخول المنزل، وأنا مثقل بالفجيعة والصدمة، تلك الفوضى التي تعم منزلي وكأن المشهد انتقل إليه من التلفاز فلقد انتهزت سهيلة غيابي وأخذت كل أشيائنا وذكرياتنا وأحلامنا وعبثت بالمنزل وذهبت... وعندما اكتشفت ضياع المفكرة التي سطرت عليها ذكريات عشناها معاً يوماً بيوم، شعرت أن جزءاً من الروح قد سرق!. بعدها لم يعد يعنيني ضياع أي شيء من أغراض المنزل... كانت تلك المفكرة متحف الذكريات وحافظة للذكرى وكنز حبي لها.. كانت حاملاً للأوقات الجميلة من عمري معها كانت سنداً نستقوي به على مشاكلنا، وملاذاً لنا كلما شعرنا بفتور مشاعرنا، وهاأنا أكتشف أنها سرقت في نفس اللحظة التي كنت أتابع فيها ما يجري في بغداد... إنها تستباح... أي شيء ذلك الذي وحّدنا يا بغداد... أي ظلم لحق بنا. هاهي جيوش الغزاة تجتاحك وينهبك اللصوص... أي أسف أشعر به لأرى ربة منزلي ورفيقة الدروب الطويلة والمساءات والليالي الجميلة تعبث بمنزلها، وتسرقه وكأنه ليس لها، وكأنها ليست هي سهيلة التي عرفتها... أي شيء ذاك الذي يجعل سهيلة تهرب من عتمة غيابي عن المنزل. كم هو موجع أن تفارقيني يا سهيلة يوم سقوط بغداد... كيف سأوزع أحزاني بينكما...؟ كيف سأوزع الدموع... كيف سأخرج وأنضم إلى جموع المتظاهرين احتجاجاً على العدوان والاحتلال...

لم أصحُ بعد من صدمة سقوط بغداد لتتلوها صفعة سهيلة... أين سأجد متسعاً في هذه الدنيا لأواري به فجائعي وأين مني صدر حنون أرمي برأسي عليه، ماذا حل بي، هاأنا أرى وأسمع ولا أصدق ما يجري، ولا أجد تفسيراً لما يحدث، تتتالى أسئلة كبيرة على رأسي، كمطرقتين تتناوبان بالطرق على جمر الحديد، بكلتا يديّ احتضنت رأسي الملتهب خشية عليه من السقوط أو الانفجار، كيف سأحمل كل هذه الآلام بقلب واحد، وبوقت واحد، وعينا تلك الأفعى تلاحقني كيفما تحركت.

3

في شارع (أبو رمانة) ذاك الشارع المشطور بأشجار النخيل والمتباهي بأشجار الدلب الشرقي الباسقة على جانبيه، كان المساء حزيناً والشمس تغادر النهار بصمت وخشوع، وسكنت الريح، وتوقفت الطيور عن الغناء، حتى الأشجار بدت على غير عادتها... شاحبة، بلا حراك. امتلأ الشارع بمئات المتظاهرين الذين يجوبون المساء، الوجوه متعبة كئيبة، النفوس مكسورة يائسة، أصوات ناصلة حزينة، أرواح مهزومة تحوم فوق المكان، وكان الحزن والإرباك والخوف بادٍ على وجه دمشق، كنت حاملاً جعبة أوجاعي وأنا متوجه نحو تلك الجموع وأشعر بأني مساق مع هذا الحشد بآلية غريزية ولست متظاهراً، حين كان يصل صوت الهتاف (ليش يا بغداد ليش... وين الشعب وين الجيش) إلى

مسمعي كنت أردد مع الحناجر المقهورة وأصغي لصوتي الخافت فكان ذلك يخفف عني تارة وينوس بي بين هزيمتين تارة أخرى فأزداد تمزقاً وقهراً. كانت دمشق تمور حائرة، كلبوة فقدت أبناءها، وهي تترقب عن كثب وقلق ما يجري في بغداد.

بدأت المظاهرة مع الغروب، كان الليل قد هبط وقت الظهر على بغداد في هذا اليوم الواقع في 2003/4/9 ولفها بسواد غريب ليس من احتراق آبار النفط وإنما من فعل مغول العصر الجديد، ويبدو أن دجلة والفرات لن يتحولا هذه المرة إلى الأسود والأزرق فقط وإنما سيأخذان رمادية وحمراء وصفراء.. وألواناً أخرى قد لا ندركها إلا بعد أن يمضي على هزائمنا وقت طويل.

لم تكن المرة الأولى التي أشارك بها في مظاهرة، لكنها المرة الأولى التي أشعر بها أن المظاهرة أقرب ما تكون إلى الجنازة. إنها مظاهرة بائسة، حفل عزاء من نوع خاص، على حالة موات غير واضحة، لشيء غير محدد المعالم، إنها إحدى حالات التعبير لأمة تخشى على حالها من أن تبقى في موقع المفعول به والتابع، وأن تترك مرمية كشحاذ بائس على رصيف التاريخ تستجدي ولو نصراً مزيفاً لتسد فيه رمق الجوع إليه أو تستر بها شيئاً من عورتها بعد دهور من العري والهزائم.

أمة تائهة في أزقة التاريخ تخشى على نفسها من الضياع في متاهاته، أو أن تنتهي كمصنف مركون بين سجلاته على أحد رفوفه النائية أو كمخطوطة نادرة في أحسن الآمال.

أمة تخشى على نفسها أن تتحول إلى مجرد ذكريات في دماغ التاريخ، أمة يبدو أنها لم تدرك بعد أو تلمس قسوته وعدم رحمته للمهزومين، وأنه يمكن له أن يخرجها حتى من دائرة الذكريات، أو يبقيها بصورة مزيفة بتاريخ وأذهان المنتصرين.

كانت المظاهرة أشبه بحالة عزاء بفقدان شيء كبير مازال برسم الاكتشاف المر، عزاء بفقدان شيء يتهاوى إلى قاع الضياع.

قصدت أن أنظر إلى الوجود، كانت الخيبة تحتل ملامحها، بدت بعض الوجوه متجهمة، وهناك... كان من يبكي، وبعض الناس قتلوا الدموع وغصوا بجثثها، وساروا مع المتظاهرين بلا هدى، بادية عليهم مظاهر الاختناق، كان منهم من يتصرف بشكل يمكن القول إنه أقرب إلى الهستيريا أو ربما هي الهستيريا نفسها، بعض الوجوه كانت تائهة الملامح والتعبير أو هي على الأقل بلا تعابير إنسانية، وجوه أقرب ما تكون إلى المومياء منها إلى وجوه تسري في عروقها الدماء.

بدت نظرات الناس مخدرة، نظرات خطفت منها الحياة فجأة وخلت من أي بريق، كأن العيون استبدلت بقطع من البلّور المحجر.

كان الصمت هو الصوت الوحيد الذي يمكن أن أتقبله في هذه اللحظات التي يتقهقر فيها العرب مسربلين نحو مجاهل خرائب التاريخ. كان الصمت سيد المكان حتى أشجار النخيل والكينا والدلب الشرقي والدردار النامية منذ عشرات السنين على طرفي الشارع كانت صامتة، وأغلب المتظاهرين لاذوا به، وحين كان يصل صوت الهتاف إلى آذانهم، كان يأتي ردهم بأصوات ميتة يظهر عليها

الصمت أكثر من الحياة، وكأن الصمت هو الشيء الوحيد الذي كان يليق بهذه المناسبة أو هو الشكل الأكثر صدقاً للتعبير عن الشعور بهول ما يلحق بالعرب.

4

عدت للبيت وحيداً ومازالت آثار الفوضى في كل مكان، رميت بنفسي على السرير فعبرت رائحة سهيلة المتعشقة بالفراش دمي، وأشعلته أشواق وحسرات... أستعيد ذاك البريق في عينيها الصافيتين المشبعتين بالطفولة والفرح وإشراقة ثغرها دائم الابتسام، وفجأة أنهض كالمذعور لأتابع الأخبار فتقع على مسمعي كالصواعق (يتعرض المتحف الوطني العراقي في بغداد لأعمال سلب وتخريب... حريق في المكتبة المستنصرية في بغداد... تعرض متحفان في الموصل وتكريت إلى نهب...).

أنتفض... أقف... أشعر بالدوار... أجلس... أقف ثانية... أتوجه إلى خزانتي أتفحص الموجودات فأشعر بالطعن والغدر حين أكتشف مرة أخرى غياب تلك المفكرة وتلك الطريقة التي غادرت فيها سهيلة المنزل وحياتي ولأجد رزمة من الرسائل والأوراق مرمية على أحد الرفوف بطريقة ملفتة للنظر. وقد كتب على الورقة العليا بحروف مربكة يبدو أنها كتبت على عجل (عشقنا جولة أخرى خسرناها في زمن المعارك الفاشلة، فأي الهزائم أكثر إيلاماً... أكره مراسم الوداع. الذين نحبهم لا نودعهم، لأننا في الحقيقة لا نفارقهم، لقد خلق الوداع للغرباء... وليس للأحبة[1]) وخطت توقيعها وعبارة وداعها.. (باي أبو سعود).

لا أعلم إن كنت أصرخ بصوت عال ومسموع للآخرين، أم هي مجرد صرخات مخنوقة بصدري تلك التي تنادي... لماذا يا سهيلة... ماذا فعلت.. لماذا الآن وبهذا الشكل، ماذا تريدين يا سهيلة... لماذا تركت فقط هذه الأوراق... وماذا أفعل بها، هل تريدين قهري وأنا أتفحص هذا الجزء المتروك من الرسائل والمذكرات التي تبادلناها، هل ترغبين ببتر ذاكرتي هل تريدين أن أتذكر فقط ما تريدين.... رميت الأوراق في فضاء الغرفة، ورميت نفسي على أقرب (كنبة) وهي ما زالت تحدث طيف سهيلة قائلة:

لقد علمتني السنون يا سهيلة بألاّ ألغي ذاكرتي فالذاكرة ليست سلة مهملات نفرغها حين تمتلئ بأمور لا نرغب تذكرها، الذاكرة زاد الأيام القادمة، وهي مؤنسة الوحدة، ومصدر القوة والضعف فينا، لسنا أكثر من أجساد تحمل ذاكرة... لن أمحو سنوات من العمر عشناها معاً يا سهيلة ولن أرمي الذكريات، بل سأحتفظ بحلوها ومرّها، سواء كنت قد تركت هذا الجزء من الأوراق أم لا.

سيلان صغيران من دموعي يعبران تضاريس وجهي، ليصبا في أقرب ورقة من أوراق سهيلة التي أعادتها يدي برفق وحنين ويختلطا بحبر كلماتها التي أعادتني إلى ذكرى لقائنا الأول حين كتبت تصفه لي:

---

[1] أحلام مستغانمي من رواية "ذاكرة الجسد".

((كنت أشعر بنظراتكَ إليّ كأنكَ تقوم بحفر تفاصيلي بذاكرتك، أو كأنكَ تطابق بين تلك التفاصيل مع حلم يعيش بداخلكَ... كانت عيناكَ ترتشفانني، أو كأنهما ترميان سهاماً نحوي، لقد أربكتني واستطعتَ أن تأسرني، إلى أن تخطيت تلك الطريق القصيرة الآيلة إلى الرواق الطويل، لقد أدهشتني نظراتك منذ أن طوقتني بهذا الشكل، وكأن شخصاً قد رآها وقال لك ذات يوم: (أكلت البنت بعيونك.. شرقتها شرق)).

نعم أتذكر تلك الصدفة الجميلة التي جمعتنا ذات مساء بعيد، لا أعلم حينها أية قوة شدتني إليها، وقد عمّت الفوضى كل كياني... هناك شيء غريب لا يمكن أن يفسره عقل، فمنذ رأيتها شعرت بأنها خارجة منّي أو عائدة إليّ، حين نزولها من (السيارة) تسمرت عيناي عليها، منذ اللحظات التي وطأت فيها قدماها الأرض كانت كل خطوة لها تغرز في قلبي... كأنها الحلم الذي أنتظره يتقدم نحوي... تحول قلبي إلى مطرقة تضرب صدري بقسوة، فكاد (ينشلع) من مكانه أو يقصّف أضلعي... حينها نظر أحدهم إلى نظراتنا وشعر بمعانيها وقال لي ما ذكرت سهيلة بورقتها.

مازلت أذكر ذلك المشهد وكأنه يتكرر أمامي الآن، لقد كانت سهيلة مثل شجرة لوز تفتحت براعمها قبيل الأوان مع أول موجة دفء قدمت في أواخر الشتاء، فبدت أكثر زهواً وجاذبية بعد أن اكتست هذا الثوب الأبيض الذي فصّل التواءات الجسد وانسياباته وأعطاه حضوراً فاتناً، دهشتي وصلت ذروتها حين بدأت نظراتي تعبر تفاصيل وجهها لأكتشف معالم طفولة وفرح يكادان يغسلان كل ما علق بي من مواجع الدنيا وأحزانها... عند عينيها توقفت عمراً كاملاً... إلى أن التقت العيون... وحصل ما يشبه البرق... وكأن أمطاراً غزيرة من الغبطة انهمرت على روحي لتزيل ما تراكم عليها من غبار العمر. حينها أدركت أن رحلة شاقة بدأت للتو، ولم أتزود لها فأسرعت بحزم أمتعة مشاعري وتوجهت نحو تلك الطفولة التي تلبس امرأةً تفيض بالأنوثة والإغواء، لم أكن أعلم بذاك الوقت بأن حبي لها سوف ينمو مع الأيام ويعشش بداخلي وينغل بدمي كالسرطان.

لم أعد قادراً على تقليب الأوراق والذكريات ومحطات (التلفزة) وبدأ الوقت يمر ثقيلاً ويلفني شيء من الخيبة والأسف والذهول، ويبدو أنني بدأت أتحول إلى ما ليس أكثر من ورقة بيضاء مرمية فوق هذه الفوضى، ها أنا أشعر بأنني أذوي رويداً رويداً.. ألوذ بحزني وحيداً وأغرق بأوهامي وأحلامي وعزلتي إلى ما شاء الله.

غبت! ولم أكن قادراً على تحديد كم من الوقت مرّ عليّ وكيف، فكنت كمن يدور في سلسلة من حلقات صحو ونوم، أو حضور وغياب، فكان من الصعب أن أحدد الوقت إن كان صباحاً أم مساء وشعرت بحاجتي لأن أسأل أحداً عن الوقت أو التاريخ أو عني أو عن سهيلة.

5

لقد ضاقت بي الدنيا ليس لقلة اتساعها، ولكن لتزاحم الخيبات والمرارات في صدري، ومن عانى من الوحدة طويلاً يتمنى أن يقضي عليه أي شيء غير الزمن.. امرأة.. طاغية... جلطة... بالوحدة تتآكل على مهل، تتحول إلى شيء قابل للصدأ والكسر بسهولة، ويتحول الزمن إلى وحش يفترس فيك

كل ما هو إنساني... تتحول الثواني إلى طوابير من النمل الشره... تعبرك إلى ما لا نهاية تقرض فيك الروح بكل بلادة... يصبح الوقت عدواً لك، تسعى للقضاء عليه بكل الوسائل الحضارية، والتقنيات الحديثة، ووسائل التسلية لتكتشف في النهاية بأنه هو الذي يقضي عليك، بمجرد أن وقعت العداوة بينك وبين الزمن فاعلم بأنك قد سرت في طريق التلف والضياع.

ها أنا أتحول إلى ما يشبه كرةٍ من الأحزان، يتناوب على ركلها كل من الموت، والعزلة، يدفعانها لنهايات بلا آفاق، فتبقى هناك عالقة بشباك الانتظار، وأعيش في ذاك المدى البعيد على صراط بين الحياة والموت.

أشعر بروحي وهي تصعد نحو السماء، تخترق ضباباً شفافاً، تشعر به ولا تراه، تتوغل نحو الأعلى، يتكاثف حولي الضباب، أشعر بالاختناق، في ذاك العلى بياض يشبه السراب وفضاء يردد صدى صهيل روحي المتأرجحة بين اللاحياة واللاموت.

في العزلة تجد متسعاً كافياًٍ لإعادة ترتيب الكون من جديد، تجد لديك متسعاً فائضاً من الفراغ، ركام الزمن يحيط بك من كل جانب، تختلط مقاييسه، تفتقد الإحساس به، تضيع الفواصل بين الأيام، يمر عليك ما لا يحصى من الموت، يمتد أمامك ما يستحيل معرفته من الصمت، تعجن الأوقات في خلطة واحدة وتقدم لك على هيئة أنفاق من القهر، وليس أمامك إلا أن تختار، بين العبور أو الانتحار.

في العزلة تتساوى أشياء كثيرة، وتختلط المفاهيم، ولا يعود للكثير من المعاني معنى، في العزلة يموت طعم الألم، وتغيب نكهة الحياة، ولا يعود للموت رهبة، في العزلة تتوه الأحلام، في العزلة تسمع بوضوح صرخات الصمت، في العزلة تبدو كتمثال نصب في مقبرة نائية لا يكف عن الصمت والعزلة.

ها أنا أردد ما قاله جلجامش يوماً:

((في مدينتي يموت الرجل كسير القلب

في مدينتي يموت الرجل حزين الفؤاد))

يا الله أشعر بأني وحيد وحزين بقدر ما أنت كبير وعظيم.

كانت الموسيقا وحدها قادرة على كسر كل تلك الأثقال والقيود وكان لموسيقا نينوى الحيز الأكبر من الإصغاء فذات مساء قدّمت لي سهيلة موسيقى نينوى على (شريط كاسيت) وقالت لي:

أعطني وعداً بأن لا تسمع هذا الشريط إلا حين تشعر بحزن عميق لا يقدر صدرك على اتساعه ولا دماغك على استيعابه، وحين تشعر بحاجة للبكاء ولا تنساح من عينيك الدموع، وحين يصبح لأوقاتك طعم الأنين، وتشعر بأنك وحيد لدرجة تعتقد بأنك أنت اللحظات التي تحمل الزمن أو أنك الزمن، وأنك بحاجة أن تعود إلى نفسك وناسك ولا تستطيع...!

يا للدهاء أو النبوءة فمن أين لسهيلة أن تتوقع بأنه سيمر عليَّ وقت لا يشبه الأوقات، وموت لا يشبه الموت، وحياة لا تشبه الحياة، ومن أين لها المعرفة بأن هذه الموسيقى سيكون لها مفعول السحر على قلبي وبأنها ستخفف الآلام عني.

الموسيقا طمأنينة الروح وراحة الجسد، الموسيقا أرجوحة من فرح مربوطة بأذينات القلب، الموسيقا تفتح جرحاً لتخيط جراحاً، مع الموسيقى تترنح الآلام، وتشيخ الهموم، الموسيقا توأم الحياة ومبعث الأمل، كانت الموسيقا قادرة على إزالة تلك الخيوط التي نسجتها عناكب العزلة في زوايا القلب وانحناءات الروح.

لابد لك وأنت في العزلة أن تفتح سجلات الأوجاع، ودفاتر المسرات، تراجع فيها حسابات الجسد والعقل، تجد مدافن الذاكرة مليئة بأحبة باعوا عشرة الأحلام، ولم يصونوا الخبز والفرح، تتنقل بين أحلام قتلت قبل أن تورق، ودفنت على عجل بلا مراسم ولا عزاء، أحلام قتلت، لكنها لا تكف عن الانبعاث، وطرق بوابات الأمل، مع كل موجة عطر تحملها نسائم الموسيقا.

بعد آخر هزائمي لم تعد ترق لي الدنيا، بدا عكر كل ما حولي، وبدأت أعتقد أنني ضيعت ملامح الحياة، أشعر أن كل ما هو حولي مؤقت ومزيف، ولم أعد أعرف بمن أثق، فابتعدت عن الناس كثيراً وأصبحت وحيداً كثيراً.

كنت ألوذ بالجبال والبراري وأنا حامل جعبة الصيد، أصل قبل الفجر، وأكون بيقظة ذئب، أنتظر النهار، ومع أول إشراقة ضوء، أبدأ عملية القتل! أقتل... ثم أقتل.. ثم أقتل...! أقتل كل ما يقع تحت مرمى بندقيتي، فكان ذلك يخفف عني كثيراً، ويشفي غليلي إلى حد كبير، إني أقتل هذه الحيوانات والطيور البريئة كي لا أقتل نفسي أو سهيلة أو كلانا معاً.

لا البراري، ولا رحابة هذه السماوات وفضاءاتها، ولا روعة وسحر الطبيعة، ولا هذا التيه الذي استبد بروحي، ولا كل تلك الكائنات التي قتلتها، قادرة على أن تمحو من ذاكرتي ولو للحظة واحدة عيني سهيلة.

على مدار الثواني، ولو كان هناك وحدة أصغر لقياس الزمن لقلت على مدارها تعبر سهيلة ذاكرتي، في وحدتي كنت أتقلب بين هزائمي التي أسرتني طويلاً، إلى أن رتبتها وصنفتها ووضعتها على أحد رفوف الذاكرة، وللموسيقى في ذلك فضل كبير، فكانت ترافقني طيلة الوقت وتؤمن لي الدافع القوي والهدوء وفرصة التأمل، وإن كان برد الوحشة مازال ينخر عظام الروح.

كانت النغمات المتدفقة منذ آلاف السنين، والتي مازالت تعبق في سماء الرافدين، قادرةً على إزالة شبح الوحدة عني، وغسل روحي من أوجاع رافقتني وقتاً طويلاً، فتسري موسيقى نينوى في شراييني، وتسكن خلايا الدم لتخفف عني آثار الهزائم والخيبات، وتمدني بقوة الحياة، والقدرة على البدء من جديد.

هاهي النغمات تتداخل مع الذكريات ومع تلك النشوة التي خلفتها الرشفات المتتالية من الخمر، بعد أن ارتسمت ابتسامة كئيبة ساخرة على شفتي، حين اكتشفت فجأة أن ثمة شيئاً أبيض في عالمي بعد أن اسودت الدنيا بوجهي، فأرفع كأس العرق وأسكب ما به من بياض بجوفي وأعود للأوراق التي تركتها سهيلة والخمر تدور برأسي، ونينوى تسمو بروحي وتأخذها إلى أعماق الأزمان الغابرة لتعيدها مليئة بالأمل... تخرج سهيلة من بين النغمات، من بين الأوراق وتقول:

((لا تتصور كم هو جمال الأثر الذي تتركه ابتسامتك السمراء الرقيقة في داخلي وتلك البحّة المصقولة في صوتك التي تحمل همس كلماتك الحارة... أشعر بذاك الدفء الذي لفنا في ليالي الشتاء الطويلة، في فضاءات غرفتي ذات الجو الحميمي، بما تحتويه من تحف وذكريات... عبق الطفولة، شقاوة المراهقة، حضورك الجميل، كل ذلك منحني إيحاءات غزيرة تزاحمت على بوابات روحي، تتدافع وتدفعني لحالات من البوح الذي لم أعتد عليه إلاّ لأقرب الصديقات، أتذكر كيف كانت تخرج الكلمات من بين شفتيك، محملة بالأحاسيس، كانت روحي تزهو لسماعها، هاهي تلاحقني، ولا تغيب عني وكأنها سترافقني بقية العمر (جميلة إطلالتك... جميلة ابتسامتك... مليئة بالفرح... مازالت الطفولة تسكنك... آسر ذاك المدى في عينيك... أتمنى كذلك أن تبقين... سهيلة وطفلة)

لا أعلم أية نيران سارت في دمي، شعرت بأنني أكتشف أنوثتي لأول مرة. شعرت بكل المعاني لتلك الكلمة (امرأة) حينها ودعت طفولتي وبراءتي وشعرت بأنني انتقلت من عالم إلى آخر، عالم مليء بالدهشة والجمال)).

رشفة أخرى من كأس الخمر، توغل أعمق لموسيقى نينوى في عوالم الروح، حضور مؤلم للذكريات، أخاطب ما في الكأس، وأقول بصوت مسموع:

تعالي يا نديمة الروح تعالي، ودعيني أرتشف كل السموم التي تحملينها، علّها تطفئ تلك الشموع التي كنت أتوهمها وأنا ألهث خلف سراب الحب، والوهم..! وسيري في شراييني، وتنقلي بين حجرات القلب، وانتشري في خلايا الجسد، وتفصدي ما شئت من كل المسامات، ودوري برأسي كما تدور بي الأيام، واتركي خلفك ذاك الخدر اللذيذ، الذي يرميني على شواطئ الغياب، ويخفف من آلام صحوي، وسطوة عقلي، ومن قسوة هذا العالم الذي افتقد العقل والقلب والروح معاً.

في فسحة الموسيقا كان ما يدفعني للتأمل والحلم والقراءة، ولقد فتحت بوابات الأسئلة على كل أوجاعي وأحلامي.

هاهي إحدى الأوراق التي تركتها سهيلة تلامس الفرح القديم، وتحول الخيالات إلى ما يشبه سهيلة.

((كانت عيناكَ لا تكلان عن ملاحقتي كيفما تحركت داخل المنزل، كنتَ تجلس أوقاتاً طويلة تتظاهر بأنك تقرأ، أو تنظر إلى التلفاز، مع أنني واثقة بأنك جالس لتتأملني فقط، وكأنك تملأ نفسك مني، وكم كان ذلك يسرني، عيناك ترافقاني بينما أقوم بالأعمال المنزلية، ترافقاني وأنا أمسح

الغبار... وأنا أغسل الصحون... وأنا أعيد ترتيب الأشياء... وأنا أنحني لألتقط شيئاً ما... وأنا أجهز الثياب للغسيل... كنت أشعر بعينيك تلامسان جسدي، تعريانه تماماً... أشعر بالخجل والإرباك والرغبة، أترك كل شيء من يدي وأذهب إليك، تمتد يدك وتطوق خصري ثم تذهبان إلى أماكن أخرى وتشدني نحوك... أسألك بدلع: (تيفك)؟ ترد عليّ وأنت في غاية الشوق... مشتاق.. من بين يديك أحاول الهرب تترك لي مجالاً ضيقاً ليسهل عليك التقاطي... أهرب... تلحق بي... تلتقطني... أستمتع باستراحة كفيك على خصري، أشعر أن صدري أوسع من رحابة العالم، وبداخلي نداء لا ينتهي... طوقني يا حبيبي، طوقني، شدني إليك... أكون بين ذراعيك كسمكة تتوق للانفلات نحو الماء... تتركني لأسبح ببحر من الفرح والرغبة، تلحق بي، تصطادني ثانية، ونعيد اللعبة من جديد وتطوقني بذراعيك مرة أخرى وأسألك من جديد: (تيفك)؟ وترد علي (تيفك أنت)؟ أقول لك بعد أن لوحتني الرغبة.. مشتاقة... تضحك من الأعماق وما أن تهدأ ضحكتك حتى يستريح رأسك على صدري، فأشعر بك كطفل صغير يريد أن يتزود من حنان وأمان، وكأن الرغبة التي كادت تتفجر من عينيك قد انطفأت، وأطفأت معها لهيب الدم الذي كان يشتعل في عروقي منذ لحظات... أرنو إلى نظراتك الحائرة فأراها تقول. أشتهيك... أحبك... أخاف عليك... أخاف منك... تبتسم وتهمس بأذني (مشتاق). فتكون شرارة وأكون هشيماً... وأشعر بالرغبة تجتاحني من جديد... أنفاسك الدافئة توقظ النار في جسدي... شفتاك المكتنزتان قريبتان من شفتي، لا يفصل بينهما سوى جسر هش من الرغبة والشوق سرعان ما يتهدم، وندخل في غفوة من القبلات التي يطول سحرها، ولا نصحو إلا على احتراق طبخة وضعتها على النار، أو انتهاء وجبة غسيل أو غير ذلك، فأهرب من بين شفتيك، وأعود لأعمالي المنزلية، وتعود عيناك تتعقبان جسدي وأنا أشعر بأني أصبحت أكثر زهواً وأنوثة وامتلاءً وأنك قريب مني تتقلب على نار هادئة... تنتظرني... فأسرع بإنجاز أعمالي لألحق بك... قبل أن تحترق... وأحترق)).

علاقات الحب في حياتي كانت كالبرق... تأتي فجأة... قوية... حارقة... وسرعان ما تزول وتترك ما تترك من آثار... قد يتكرر الحب في حياة إنسان، لكن لكل حب نكهته الخاصة التي لا يمكن أن تتكرر، فكانت علاقتي بسهيلة عشقاً طويلاً من المطر الدافئ.

هاهو شريط الذكريات يعرض في مخيلتي، هاهي الطرقات المتعبة من كثرة همساتنا تعبر ذاكرتي... هاهي المساءات تؤول نحو الغروب، وأصابعنا مازالت متعشقة ببعضها، هانحن جالسان تحت شجرة السنط... القمر أقل من بدر وأكبر من هلال... الأشجار أسدلت أفرعها... اختبأنا في أحضانها من نظرات الناس ومن ضوء القمر في تلك الحديقة الطويلة الممتدة من ساحة الأمويين إلى الجسر المشيد أول الربوة... كان النسيم بالكاد يهز أوراق السنط... رطوبة خفيفة محملة برائحة الورود... طبقة رقيقة من الغيوم تشف خلفها هالة وردية تحيط بوجه القمر... سكون هبط من السماء لا يقطعه إلى صوت خفقان قلوبنا المضطربة، كنت جالساً على المقعد المستور وكانت سهيلة واقفة

أمامي، ملتصقة بي أرخيت برأسي على صدرها الدافئ... وعندما رفعت نظري إلى وجهها بدا متورداً نيراً نضراً مدوراً أكثر من أي وقت مضى، قلت لها:

انظري هناك قمر آخر في السماء... ارتسمت الغبطة على ابتسامتها وبدلع قالت: وأين الأول؟ كنت أتساءل: أمن الممكن أن يقترب الحلم من الحقيقة إلى هذا الحد؟! هاأنا بين ذراعي سهيلة وسهيلة بين ذراعي، وهانحن غائمان في عناق طويل، وأرواحنا بدأت تصعد متسلقة أشعة القمر من بين أفرع الأشجار لتعانق السماء... بريق عينيها أخذني بعيداً... وأعادتني مقيداً تلك الحركات المضطربة من شفتيها.. أضمها إلى صدري، أعتصرها، أذهب إلى عالم من النشوة والغياب وفجأة يخترقني صوتها الطفولي بهدوء متعب... تبوح بما أشعر به ويملأ صدرها... (أسعد أنا بحبك)... يهتز كياني أقف إجلالاً لذلك الاعتراف. وأنا أتساءل إن كنت بحلم إلى أن يأتي صوتها ثانية محملاً بذاك البوح الدافئ الذي يمتلك مفعول البلسم... (أنا بحبك).

حينها لفت كياني غيمة من الذهول... ذهول محمل بالخدر... وحين عدت إلى البيت، كنت متعباً ليس من جهد ولا من تعب... ولم تكن بي رغبة بشيء... لا أريد أن أسمع... لا أريد أن أتحدث... لا أريد أن أرى ولا ينتابني سوى ذاك الشرود العميق... حاولت أن أكتب عن مشاعري، لم يخرج من قلمي سوى كلمة واحدة... (الذهول)... عندها رميت بنفسي على السرير، واسترخيت بعتمة غرفتي، وتلحفت بذهولي وغبت حتى الصباح... كان صباحاً يختلف عن كل الصباحات التي عشتها.

6

كان أيلول في نهايته ومازالت أوراق النباتات تقاوم هذا الهجوم الأصفر الذي بدأ يجتاح خلاياها. مازال من عادتي ومنذ زمن بعيد أن أخرج كل مساء من البيت، وكأن عقداً ملزماً تم بيني وبين المساءات، كان مساء ذاك اليوم وقوراً وهادئاً لطيفاً وإن كان لا يخلو من نسائم خفيفة البرودة محملة برائحة الشتاء وحزن الخريف، شعرت أن الطقس يشبه روحي كثيراً، وأن روحي انتشرت وأعطت الطقس هذا اللون.

ولأنني وسهيلة لسنا جبالاً كان لابد أن نلتقي، وأن تهتز مشاعرنا ذات صدفة في ذاك المساء العابر من نفس الطريق الذي نعبره معاً.

لست آت من الحلم أو الوهم ما أراه أمامي، إنها سهيلة.! كان علي أن أستنشق بحراً من الياسمين قبل أي تصرف، أو أية ردّة فعل مني أو منها.

لم أكن أتصور أن أرى حبي الضائع ينتقل أمامي بهذا الحياد المتعمد، بالحقيقة لا أعلم إن كان هذا الحياد مقصوداً، صحيح أن العيون لم تلتقِ، لكنها لابد أن تكون قد لمحتني في شارع لا يعبره إلا عدد قليل من المارة، ولا يتجاوز عرضه عشرة أمتار، لابد أن حالها كحالي، وأن قلبها بدأ يصهل وروحها تنادي، لابد أن رائحة الذكريات عبقت في صدرها، ولأنني لست حجراً كان لابد لوجداني أن

يتألم على لقاء حبيب يصدمني بحقيقة، كم أنا غريب وبعيد... بعيد رغم هذه الأمتار القليلة، ولأكتشف حقيقة أن المسافات بيني وبين سهيلة لا تقاس بالأمتار.

يا دهشة الروح حين تلتقي بحلم هرب من بين أضلع الذاكرة بعد طول فراق، يا غصة القلب حين يتعثر فجأة بالحب المهزوم على رصيف الصدفة والمفاجأة، كدت أركض خلفها، لكن خانتني قدماي، ولفرط دهشتي شهقت كمن ضبط عارياً فجأة، وتجمدت كتمثال على الرصيف المقابل للفرح القديم، وهو يعبر مساء رمادياً مصفراً في خريف الحب، توقف الزمن وكذلك الحركة في المكان إلى غروب الحب الهارب من الشارع.

على محمل الفرحة والحب والجد تمنيت اللحاق بها، قبل أن تعود قوية دوامة الذكريات والأسئلة المستعصية على الإجابات، ولعل أحرها ذاك الذي يتشكل لحظة المواجهة واكتشاف المفاجأة، كم أنا بعيد عن كل ما اعتقدت أنه خمد في محرقة القلب وتحول إلى رماد الذكرى ولأسأل نفسي أما آن لهذا الصدع أن يرأب.

لا أعلم إلى أين حملتني قدماي، إلى أن وجدت نفسي محاذياً للباب الشرقي لدمشق، فتابعت سيري داخل أسوار المدينة، عبرت أزقتها وأسواقها دون أن أشعر بتعب ولا بالمسافات التي قطعتها ولا بالزمن الذي استهلكت، إن للصدفة المباغتة لرؤية سهيلة مفعول الخدر أو السحر.

منذ نعومة يتمي تعودت المكابرة مع كل وقفة حزن، أو ألم أو غصة، أبلعها دون أن أستعين بجرعة أمل ولا حتى جرعة ماء، رافضاً المواساة حتى من المقربين لأنها كانت تشعرني بالشفقة والدونية، وكان لابد أن أحضن هذا المساء الأصفر الذي احتل فصلاً كاملاً من خريف الذاكرة، وأن أتابع المسير حافياً على جمر الأسئلة دون أن أنتعل أي جواب، أسير بعد أن احتلت سهيلة كل مساحة القلب لترافقني كيفما توجهت، جسدها فقط هرب إلى الأمام، وما عداه رجع ليواجهني بحقيقة أن عشرة العمر معها مازالت تعبق بين الأضلع، وتحتل كل فضاءات الأحلام الساكنة بداخلي.

لقد سيطرت علي الذكريات الجميلة مع سهيلة، حاولت إزاحتها، لكنها لم تكف عن مطاردتي، فما أن استرخيت في وحدة البيت حتى تحولت الأخيلة إلى ما يشبه الواقع فأرى ملابسنا المرمية بشكل عشوائي في أركان المنزل، في تلك اللحظات التي كانت تنم عن رغبات جامحات للوصول إلى ينابيع الارتواء من مفاتن أجسادنا العارية... استعيد صورة عينيها المثقلتين بالخجل... أترك نظراتي تنساح على وجهها لتتوقف قليلاً عند شفتيها المربكتين.. فأضمهما بشفتي وأرتشف ما بهما من رحيق، فتزدادان توردا واكتنازاً وتزداد سهيلة فتنة وإغراء... وأزداد رغبة وفجوراً... أرمي برأسي فوق ذاك السهل الفسيح وأتركه يتدحرج ليضيع بين هاتيك القبتين الساحرتين... تصل دقات قلبها المنتفض إلى مسمعي كطبول الحرب، معلنة تأهب كافة أعضاء الجسد لمواجهة الجسد الآخر... عبثاً تحاول يداي المصالحة بين نهديها المتخاصمين دائماً، فتهربان إلى كافة التواءات الجسد، أشد نحوي ذاك الجذع المتوهج، تمتلئ راحتي كلما تضغطان وتنتقلان من سحر إلى آخر فأشعر بالامتلاء، وأشعر سهيلة ترتعش لا من برد ولا من خوف، تزحف أصابعي لتعبر كل الخلايا والمسافات النائية... تغار

شفتي فتسلك الطرقات والتشعبات التي سلكتها أصابعي، فترسخ تضاريس سهيلة وترتسم كالوشم في ذاكرتي، أفتح جفوني تتلاشى تلك الخيالات تاركة وراءها نداءات الدم والروح، بعد أن أشعلني الشوق والحنين، وهدني البعد والفراق.

7

ذات غروب كانت السماء صافية، بدأت الشمس تسحب خيوطها الفضية الواهنة، كنت جالساً وحيداً على مقعد ناء مركون في ظل شجرة صنوبر تسكن في نهاية حديقة الوحدة بالمزّة، وإذ بعجوز يتكئ على عكاز يتقدم نحوي، بينما كان فكري سارحاً بحالي، وما أن وصل لجانبي حتى رمى تحيته عليّ ورمى بنفسه على المقعد دون استئذان... وقال:

. لماذا أنت حزين يا بني.

بدا العجوز لطيفاً مريحاً قريباً من القلب... وشعرت بأنه بُعث إليّ ليخفف عنّي أوجاعي، فقلت:

. من هموم الدنيا.

. وما هي همومك حتى يرتسم على وجهك الجميل كل هذا الغم.

. أحب زوجتي.

ضحك العجوز ساخراً.

. وما العيب في هذا يا بني.

. لم تنجب أطفالاً.

صمت العجوز قليلاً وقال:

. انظر إلى الطبيعة... تأمل المخلوقات كيف تعيش إن ذلك سيخفف عنك وسيحل مشكلتك... إن الطبيعة مليئة بالحكمة، وسوف تجد ضالتك فيها.

وبكلمات مليئة بالثقة والحكمة قال:

ـ إن الحب وحدة لا يصنع أطفالاً... والطبيعة لا تعترف إلا بقوة الخلق والحياة ولا تهتم كثيراً بالمشاعر... كل شيء بالطبيعة له وظيفة ﴿وكل شيء خلقناه بقدر﴾

إن حياة الشباب أشبه بالزهرة... ألوانها زاهية.. عطرها فواح.. جذابة... جميلة... والزهرة التي لا تتلقح بعد أن ينتشر أريجها في الفضاء وتسقط بتلاتها على الأرض لا يبقى لها أي أثر في الطبيعة... أما التي تتلقح فتعطي ثمرة وبذرة وقوة الحياة والاستمرار... هذا هو الحب الذي تعترف به الحياة يا بني وإذا زهرتك لم تحمل منك فهذا ليس ذنبك... مازلت شاباً فلا تجعل ماء الحياة الذي تحمله بظهرك يذهب هدراً. قال حكيم: ((هناك جاذبية للشباب ولو خلا من جمال ولا جاذبية لجمال خلا من الشباب)). هل تعلم لماذا هذه الجاذبية يا بني؟ لأن فيها القدرة على استمرار النسل والحفاظ على النوع، وما قيمة جمال عقيم... الجمال هو الخصب يا بني.

ماذا لو ماتت الغريزة عندك؟ ماذا لو تعطلت أعضاؤك التناسلية؟ هل يبقى متسع للحب عند زوجتك؟ وكم سيدوم؟ إن لم يتوافق الحب مع نواميس الطبيعة سيذبل... تزوج يا بني وأنجب أطفالاً.

8

بعد غياب سهيلة بأسابيع كنت كمن دخل فترة نقاهة بعد عمل جراحي صعب، خطر ببالي ذاك اللقاء الذي تم منذ أكثر من عام مع العجوز، وكنت بحاجة للطبيعة، فقصدت ذات المكان، وحين وصلت كان العجوز جالساً، بدا وكأنه ينتظرني... رحب بي بحفاوة ودعاني للجلوس، فجلست وفوراً بادرني بسؤال قائلاً:

ـ هل سمعت الأخبار.

ـ لم أدرك تماماً ما يقصد بسؤاله... ولمّا لاحظ استهجاني بعد أن استوضحت منه ماذا يقصد بالأخبار قال:

ـ سامحك الله يا بني... العراق... لقد ظن الأمريكان أن بغداد التي استسلمت بحالة يأس وضياع ستبقى كذلك للأبد... إن المقاومة المنظمة بدأت هناك... هذا هو منطق التاريخ... وأنت عليك أن تبدأ من جديد ولا تخف، إن قلب الإنسان واسع وبإمكانك أن تعشق مرة أخرى... اغتنم شبابك ولا تتردد... أنت إنسان طيب القلب وتستحق زوجة تشبهك... ابحث عن المرأة التي تشبهك... التي تشبهك يا بني.

ولما أنهى العجوز كلامه وقفت وودعته وبعد ثلاث خطوات خطر ببالي أن أسأله عن عنوانه أو رقم هاتفه فالتفت إلى الوراء، فكان المقعد خالياً... أين ذهب العجوز؟.... رميت بنفسي على المقعد بعد أن خارت قواي وشعرت بإعياء وتعب شديدين وأنا أتساءل عن لغز ذلك العجوز، وذهبت في شبه غيبوبة.

9

منذ بدأنا نتردد على عيادات الأطباء لمعرفة الأسباب التي أعاقت حمل سهيلة وسعينا لعلاجها، بدأ صفاء حياتنا يتعكر، ولما أزيلت الأسباب الظاهرة لإعاقة الحمل، كالالتهابات النسائية، وارتفاع البرولاكتين، وبعد التأكد من عدد وسلامة الحيامن وقدرتها على الإخصاب، بدأنا نترقب الأمل وضبطنا حياتنا على إيقاع الدورة الشهرية لسهيلة، فكان الطمث يعيش معنا ستة أيام وسبع ليال بالتمام والكمال... وفي صباح اليوم السابع تتفرغ سهيلة لجسدها وكأنها تعيد تكوينه من جديد... ويرافق ذلك ترتيبات مختلفة بالمنزل، وأنواع الطعام والمشاريع اليومية... بعد الدورة تصير سهيلة رقيقة كالنسيم... بسيطة كفراشة... شفافة كجناحي نحلة... ودائماً تكون بأبهى صورها... عروساً مكللة بالفرح والأمل.

كنت أتساءل باستغراب هل هذه سهيلة نفسها التي كانت في أسبوع الدورة... ناشفة... شاحبة... عصبية... منفرة؟! كانت تمر أيام الدورة ولياليها ثقيلة، وكان علينا أن نعبرها بصبر كبير، وسهيلة لا

تحتمل مني أي إزعاج، وتكون متقلبة كالطبيعة، لقد أصبحت الدورة هي مقياس الزمن لدينا، لقد عشت مع سهيلة بعد زيارة أول طبيب نسائي، أربعاً وسبعين دورة، كانت أشبه بأربعة وسبعين نفقاً مظلماً موحشاً، وكان علي العبور مع بداية الأسبوع الرابع من نهاية الدورة السابقة.

كان إيقاع الدورة لديها شبيهاً بإيقاع القمر... فحين دخوله فترة المحاق تكون سهيلة دخلت فترة الطمث... وما أن يقترب نحو الاكتمال ويستعد ليصبح بدراً حتى تتهيأ البويضة للانفجار من الجريب... ومع اقتراب وقت الإباضة، كانت سهيلة تبدي عناية فائقة بغرفة النوم، فكانت تغطي السرير بالمسبل العاجي الأقرب إلى قلبها، بعد أن تكون قد أشبعته بعطر رقيق شفاف، كان ذلك يترافق مع إضاءة خافتة غالباً، وموسيقى هادئة أحياناً، وكانت ترتدي من الملابس ما تعلم بأنه يؤجج النار بداخلي، وتحضر ما لذّ وطاب من الطعام والشراب، وكل ما تعتقد بأنه سيعطيني قوة ثور، وتبرز مفاتنها بطريقة كافية لبعث الحياة في ميت، وكأنها تقول لي... الليلة ليلتك.

حين كان القمر يؤول نحو الغياب، كانت رياح شيطانية تسكن روح سهيلة، ويبدأ مزاجها بالتقلب وحياتنا بالتعكر، ولا يمكن الاقتراب منها لأي سبب.

في الدورات الأولى من حياتنا الزوجية لم تكن سهيلة تتعكر بهذا الشكل. بل إن كلينا كان يشعر بأن الدورة فترة استراحة بعد أسابيع من الجهد والسهر الممتعين. وتهيئة لاكتشاف عوالم أخرى من مفاتن أجسادنا وأرواحنا ورغباتها.

وتدور الدورات... والفصول... والسنين... وتأبى البويضة الامتثال لنداء الحياة ولا تستطيع ملايين الحيامن من اختراق سورها المنيع.

10

ذات يوم ونحن جالسان في عيادة الطبيب توجه إلينا بحديث هادئ ورزين وقال:

. سيدة سهيلة... سيد أسعد: هناك دائماً أشياء يعجز الطب عن تفسيرها، ومنها حالتكم، والتي نسميها ((بالعقم المناعي الطبيعي مجهول السبب)). وبصراحة وبعد كل هذه السنوات من المتابعة والعلاج أنصحكم أن تتركوا الأمر على الله ولا تتعبوا أنفسكم بالذهاب والإياب عند الأطباء.

أي كأس من المرارة تسكب في حياتي أيها الطبيب... أية خيبة جديدة تزاحم ما تراكم من الخيبات في قلبي، لقد غاب والدي من الدنيا إلى مثواه الأخير وأنا في الثامنة من عمري ولم أرتوِ من وجوده بيننا ولم أشبع من ترداد كلمة بابا... لقد تجمدت تلك الكلمة طوال عمري وأصبحت شيئاً غريباً عني، وهناك أمل يرافقني أن أشبع منها وأنا أسمعها من أطفالي في المستقبل... وهاأنت تسد عليّ هذا الأمل.

حاولت جاهداً أن أبعد شبح العقم عني وعن سهيلة، لكن كنت كمن يحرث البحر، فلم يكن من السهل علينا أن نعيد ترتيب أحلامنا بما يتناسب مع الخيبة الجديدة التي شكلت أكبر غصة بحياتنا، ويبدو أن ابتعاد الأمل عنّا قد ترك المجال واسعاً لكل الاحتمالات أن تعبث بأحلامنا.

بعد غروب الأمل بإنجاب الأطفال وسيطرة هذه الفكرة على حياتنا لم يعد بها متسع سوى لذكريات جميلة عشناها على مر الدورات والسنين الماضيات... ولم يعد تكرارها يترافق مع أي متعة أو بهجة أو جمال... أصبحت عواطفنا باردة وحياتنا جوفاء... ولم يعد للجنس تلك الجاذبية ولم يعد يمنحني الامتلاء والحب، خاصة بعد أن أدركنا أن كل هذه المضاجعات لا تحبّل، تحول الجنس إلى ما يشبه الواجب لإنجاز هدف محدد أو بدافع حاجة جسدية فقط، كان ذاك الشعور يؤلمني إلى أبعد حدود، خاصة بعد أن أفاجأ بذاك الفراغ المخيف مع بدء هبوط آخر تردد لأنفاسي قبل أن تغادر تلك الرعشة جسدي وتتوغل بأعماق الروح لتأخذ مستقراً لها ولأكتشف نفسي مرمية وحيدة جائعة على رصيف الصدمة، كلانا صار يمسي ويصبح على غروب الأمل، وكأننا نعيش خريف العمر فتحولت علاقتنا إلى ما يشبه ورقة ناصلة فقدت كل اخضرار الحياة وبدت غير قادرة على الصمود حتى بوجه النسيم. كيف يتحول الحب إلى ما ليس هو؟ كيف يتسرب من بين الأضلع على مهل؟ كيف يتسلل خفية في غفلة من القلب؟ لتصطدم ذات قبلة بالخواء! مع سهيلة لم أكن أبحث عن الجنس فقط بقدر ما كنت أبحث عن الحب أيضاً.

كنت أتساءل لو كان لدينا أطفال هل أصبحت حياتنا هكذا... هل غياب الأطفال من الأسرة يقتل الحب... هل الأطفال أقوى من الحب... هل قوة الحب في الحياة الزوجية تكمن في الأطفال.

حين كانت أختي تزورني بين وقت وآخر، برفقة صغارها كان الزمان يهرب من البيت، آخذاً معه كل ما يمت للحزن والوحدة بصلة قربى، ولا أعرف أين يختفي! كانت اللحظات تتبخر، والساعات تعبر سريعة وجميلة وخفيفة، ولا أشعر بوجود الوقت... لا أحد قادر على قهر الزمن كالأطفال... ما أقوى الأطفال.

كنت أحلم كيف سيكبر ابني بين يدي، كيف سأساعده وهو يحبو أو يحاول الوقوف أو الجلوس أو المشي، وكيف سألاعبه وهو يناغي أو ينطق الأحرف الأولى، كنت أحلم بأن الحياة سوف تتكرر، وأنا أنمو بروحي مع نمو ابني وأكبر معه على مهل ومن جديد، وأشبع رغبتي المدفونة منذ زمن طويل في كيف كنت أحب أن يلاعبني ويعلمني وينمو ويكبر معي والدي... أغيب في تفاصيل الأحلام الصغيرة إلى أن تعود لحظة المواجهة مع الحقيقة بأنني نشأت بلا أب وهاأنا أعيش بعد طول زواج وانتظار بلا أبناء.

إذا كان قد قدر لي أن أعيش بلا أب، فأية قسوة تلك التي تفرض عليّ أن أعيش بلا أطفال... أي صراع دفعتني إليه الأقدار، كيف سأختار بين سهيلة وبين أمل ساكن بداخلي على مدار العمر بانتظار لحظة ميلاد لطفلي، لتكون بدء حياة جديدة تخفف عني مرارة اليتم وحرمان الأب.

كان الأملان مثل عيني وبهما كنت أرى الدنيا فكان من الصعب عليّ أن أختار بين سهيلة والأمل الغائب. وتاهت روحي في سراب الآمال، إلى قدوم تلك الصدمة القاسية، التي ترافقت صدفة مع صدمة أكثر قسوة، فتطفئ سهيلة إحدى عيني في لحظة ينثر فيها المستعمر الظلام على أرض

الرافدين، وتطلب نهاية العلاقة الزوجية وعلى طريقتها. لم يشأ القدر أن تخلف سهيلة مني أطفالاً فخلفت لي كلّ هذه الآلام ورحلت، وتقول سهيلة في إحدى أوراقها:

"أعلم أية آلام ستلحق بنا بعد الفراق.. لكنها الأقدار.. لا يمكن أن أنسى هروبك من صديقنا الصغير ذي الأربعة أعوام لتذهب إلى ذاك المكان وتحترق وحيداً بالدموع، ربما اعتقدته مكاناً آمن ولن أراك أو أشعر بك لكني فعلت ذات الشيء بعد خروجك من الحمّام.

أسعد... إن الأنامل الصغيرة الرهيفة لهؤلاء الأطفال تخنقني... لقد أحببتهم حتى الهوس... بدأت أخشى على نفسي من المرض والعقد.. فبدأ خيالي يزدحم بالأطفال.. أكون بين الناس ولا أكون.. تصل الأصوات إلى مسمعي ولا أسمعها.. كالمجنونة أرمي بنفسي لأي طفل أراه في الشارع.. بدّدت كثيراً من الأموال لشراء لعب لأطفال الأصدقاء والأقرباء والجيران... بدأت أعشق صغار الحيوانات والطيور.

أسعد... صهيل الأمومة يؤرقني... نداءات الدم والطبيعة والحياة تأخذني بعيداً عنك.. أشعر بك.. أكره نفسي.. لكن حبي لمناغاة طفل بات أكبر من حبي لأي شيء في هذه الدنيا.. أصبحت الأمومة توازي وجودي... وأنا التي امتلك رحماً فيه كل خصب الأرض.

أسعد... سأخرج من حياتك بهذه الطريقة ربما لأني لن أمتلك الجرأة في النظر إلى عينيك في لحظة فراق... وربما لأني لا أطيق أن أعيش معك لحظة فراق... وأرجو أن تلمس لي عذراً على تلك الفوضى التي خلّفتها ورائي والأشياء التي أخذتها من المنزل... لا أريد أن أقول لك وداعاً بل سأقول كل عام وعندك ولد".

في مقتبل اليتم تعلقت بالأحلام، فكانت تمدني بالقوة وقدرة العض على الجراح، كانت عيناي بخيلة بالدموع فلم أكن أبكي بأقسى درجات الألم التي كانت تطال الروح أو الجسد، ولكن كما الينابيع كان لابد أن يأتي وقت وتتفجر فيه العيون، وتغدق تلك السيول لأكتشف بعد الموجات السخية من البكاء، ذاك الشعور الغريب بالخفة والعمق والهدوء، كأن الدموع التي سالت جرفت معها كل ذلك القيح المعتق الذي أفرزته الآلام وبقي حبيساً مختنقاً بالروح منذ زمن بعيد، ولم أكن أتصور أن البكاء سيبعث بنفسي كل تلك الراحة والسكينة، لقد بكيت... بكيت يا سهيلة، بل أني أجهشت بالبكاء على فراقك، وهربت أحلامي معك، تولد الشهقة تلو الشهقة، وتنساب الدمعة تلو الدمعة، كمطر خفيف يهمي على روحي التي بدت كأراضٍ مجدبة، أكلّ الدموع سواء... أي الدموع أكثر إيلاماً، مع كل دمعة مع كل شهقة، أشعر بأنني أنعي كل الحب، وربما كل تلك القيم الإنسانية التي نادت بها البشرية عبر تاريخها الطويل، بدأت أشعر بأني سواي، ولم يبق مني سوى ظل يتكأ على هذا الجسد الناصل من وحشة الوحدة ولوعة الغياب وفرط الحب.

كنت كمن يتابع معاملة في مكتب دفن الموتى وأنا أنتقل بين أروقة المحكمة وقاعاتها لأنهي عقد الزواج، بينما موسيقى نينوى تعبق في ذاكرتي، وتنتشر في دمي، وتطرد من روحي أحمالاً من الآلام وتحثني على البدء من جديد.

***

بطلة الإنتاج

قصة: ابتسام شاكوش– سورية

من الإدارة المركزية صدر قرار هام، عينت بموجبه مطيعةٌ، موظفة، زغردت الأم، تنفس الأب الصعداء، وتلقى الأخ الخبرّ بلا اكتراث.

*** ***** ***

ـ اسمعي يا بنتي . قالت الأم . نحن عائلة محافظة، رأسمالنا شرفُنا وسمعتنا الحسنة، حافظي على عراقة أسرتنا وتراثها ما حييت، لتنالي رضا قلبي، الشرف خير من المال وأبقى، لا تنسي أن سمعة الفتاة مثل لوحِ زجاجي صقيل، أيةُ بصمة عليه تلوثُهُ إلى الأبد، عديني بتنفيذ وصيتي قبل يومك الأول في الوظيفة، هزّت مطيعةُ رأسهَا موافقة، رفعت نظرتهَا الكسيرةَ إلى منتصفِ المسافة الفاصلة بين عينيها وعيني أمّها، ثمَّ عادت فأطرقت حياء.

قامت الأم واطمأنت على وضع الخزانة التي تغلق النافذةِ بإحكامٍ لا يترك مجالاً لعبور نظرة.

*** **** ***

ـ اسمعي يا بنت، قال الأب إياك أن تركبي تاكسي، ولا تجلسي في الباص بجانب الرجال، لا تتلفتي أثناء السير، لا تتحدثي في الدرب إلى أي إنسان، لا ترفعي نظرَك عن موطئ قدميك، الناس غدارون، ستحوم حولك الكلاب، أصنافٌ من الكلاب، إياك أن تمنحي أحداً بسمة، لو خالفت أوامري لأخلعنّ رأسك من بين كتفيك، هل تسمعين؟ هل تفهمين؟؟

. حاضر، سأنفذ كل أوامرك يا أبي

*** ***** ***

ـ اسمعي وافهمي كلامي جيداً، قال الأخ، حيلُ الشباب وألاعيبُهم أعرفُها كلّها، وكذلك مكرُ البنات لا يخفى على أحد، لو خرجت عن طريق المرسومِ لك، لأضرجنَّ بدمِك رصيفَ الشارع، أمام إدارتك، ثأر الشرفِ وضعتهُ أمانةً بين يديك، لن أكونَ أولَ أخ يقتل أختَه ثأراً لشرفه موتُك عندي وحياتُك سيان، هل تسمعين؟ سأرافقك إلى عملك، وأراقبُك عن بعد، لأرى سلوكَك على أرض الواقع الويل الويل لك مني

طأطأت مطيعة رأسها مهابة وخوفاً، ولم تنبس.

*** ***** ***

ما أسعدها، قالت نساء الحي، غدا يتزاحم الخطاب على بابها بمثل ما يتزاحم المراجعون على مكتبها، ابتسمت لهن، ورفعت رأسها كبرياءً وفخراً

*** ***** ***

سيكون لنا عندها حظوة، قال مرتزقةُ الحي، هي ابنة حارتنا، ستحل لنا مشاكلَنا، وتسهّل معاملاتِ من نعرفهُم ومن لا نعرفُهم، سنقبضُ عمولةَ كلّ ذلك من وراءِ ظهرها، مطيعة، بوظيفتها الجديدة، ثروةٌ حقيقيةٌ لنا كلنا.

عبست مطيعة وأشاحت مترفعة.

العمل يا آنسة مطيعة ثمَّ العمل، قال مديُرها، قيمةُ الموظف في إدارتنا تعلو وتهبط وفقاً لما ينتج، افهمي هذا جيداً، هيا، ابدأي، خذي هذه المصنفات، وتلك، سيكون إنجازها بمثابةَ اختبار، لقدرِتك ومواهبك.

أخذت الأضابير طائعة، مذعنةً إذعان المأمورِ للآمر، مشاعُرها تتأرجحُ بين الفرح والكآبة والغربة والقلق.

*** **** ***

اشتغلت مطيعة بإنجاز العمل الموكل لها حتّى تخشّب عمودها الفقري، أخذت الأوراقَ المنجزةَ للمدير، تركَها واقفةً أمامَه وراحَ يدرسُها على مهل، تملُّ الانتظار يفترسُ ببطءٍ أعصابَها مستقبلها المهني معلقٌ بين شفتيه الغليظتين ولسانِه الرخو، المتراقصِ بينهما.

من بين أسنان صدئة، تحيط بكهف نتن، أصدرَ كلاماً كالطلقات النارية، أنّبها فيه على كل هفوة مهما صغرت، كان يراقبُ ردودَ فعلها بين كل جملةٍ وأخرى، رمى لها المصنفات، آمراً بمراجعتها من جديد.

*** **** ***

الدموعُ العالقةُ بين أهدابها جعلت المصباحَ الوحيدَ في الغرفة عشراتِ المصابيح، بل مهرجاناً من الأضواء الساطعة المتوهجة، أعجَبها الخيال فابتسمت له، وسرحت في دنياه منسلخةً عن الإدارة والأضابير، دنا منها زميلُ، همس في أذنها: هذه هي البداية، شيء عادي يمارسه مديُرنا مع كل موظف جديد، هيا أثبتي له جدارتك.

نظرت إليه، عيناه جميلتان جريئتان وجهه ناعم لطيف كوجوه البنات، رنّ في أذن ذاكرتها اسمعي يا بنت.. شكرت الزميلَ ببسمةٍ رقيقةٍ وأمسكت بأوراقها، أدنى كرسيَه منها، همس لها بأسرار العمل في هذا المكان، بِصمتٍ، وببسمةٍ أكثرَ اتساعاً، كررت الشكر، أخذت الأوراقَ وعادت بها إلى مكتب المدير.

*** **** ***

خرجت في نهايةِ الدوام، وجدت أخاها ينتظر في الشارع، أطرقت، حسب الوصية، ومشت خلفه إلى البيت، تتعثر بتنورةٍ تغطي كاحليها، دخلت المطبخ، ساعدت أمها في إعداد مائدةِ الغذاء، وجلست تنتظر أن يفرغ أخوها من لعبةِ الأتاري، لتبدأ طقوسَ تناول الطعام.

*** **** ***

(رأسمالُنا سمعتُنا الحسنة، وحّب الناس لنا) مشت وراء هذا القول مسافات، يسّرت خلالها كلّ معاملة جاء بها أحد سكان الحي، اكتشفت بعد حين أنهم اتخذوا من طأطأتها منضدةً يوقعون عليها الصفقاتِ الدسمة، وأن نصيبَها من ولائمهم لا يتعدى رائحةَ الزنخ، تفوح منها حيث حلّت.

رفعت رأسها، شدّت ظهرَها بمديرها، تساقط مرتزقةُ الحّي ومن لفّ لفّهم، عبّأتهم في فردة جراب ألقت بها في الحاوية، لترَحّل مع قمامةِ الصباح بعيداً عن المدينة، وتعلمت كيف تضحك، وتجعل لضحكتها رنينَ قطعِ النقود المعدنية.

*** **** ***

استدارت نصف دورة، صارت الصفقاتُ الدسمة في متناول يدها، حديثٌ صامت دار بين نظرات المدير الجائعة الثاقبة، وبسمتِها الرقيقة المغناج، جعلَه يصُدر قرارَه بنقلها من موقعها إلى لجنةِ المبيعات، غيرت نغمةَ ضحكتها فصار لها وسوسةَ الحليّ الذهبية.

*** **** ***

وضعت أولَ مرتب لها بين يدي والدِها، بعدما أعطت لأمها منه ورقةً ترضيها، شكرها الأب ورضي عنها رضاً لا سخط بعده،، دخلت غرفتها بصمت، وقصّت من تنورتها مقدار شبر مستريح، حين رآها تخرج في الصباح، لم يستنكر انكشاف هذا الجزء من ساقيها.

*** **** ***

الأموال تجري بين يدي مطيعة، القلمُ بين أصابعها، بإمكانها اقتطاعَ بعض المبالغ لحسابها الخاص، مظلّلةً برضا المدير وثنائهِ، اشترت مجموعةً من أدوات التجميل، اشترت ثياباً جديدة وحليّاً، ليكون مظهرها ملائماً لموقعها الوظيفي الجديد.

*** **** ***

بلغ مسامعَ الأخ نثارٌ من كلام، يدور حول سَلوكها، جاء إلى أمه غاضباً صرخ، تحدى هدّد، توجع لشرفه المكشوف في سيقان أخته.

جلست الأم خائفة، بعدما أفرغت جعبتها من كلمات الدفاع عن ابنتها، ورجاء الرحمة منه دون جدوى، نصحتها بمصالحته واجتناب تيار ثورته، نهضت كتفيها لا مبالية، وانشغلت بمشاهدة التلفزيون.

صلصلت المفاتيح في قفل الباب، سارعت مطيعة إلى حقيبةِ يدِها، أفرغت محتوياتِها على طاولة صغيرةٍ أمامَها وانشغلت بإعادة ترتيبها، وضعت رزمةً ضخمةً من الأوراق النقدية فوق أقلام أحمر الشفاه وملونات الخدود، حين وصل الأخُ إلى حيث تجلس، جحظت عيناه لمرأى النقود غصّ بريقه وتوقف.

. ألم تشتر قميصاً جديداً؟

. لا

. خذ

سحبت ورقة من الرزمة، أمسكتها بين سبابتها وإصبعها الوسطي، بعدما طوتها بشكل طولاني أخذها، ووقف واجماً

. إذا كانت لا تكفيك فخذ أخرى

أخذ الثانية ومضى فرحاً، لملمت أدواتِها، ودخلت غرفَتها، قصّت من تنورتها شبراً آخر يزيد عن سابقه مقدار إصبعين.

*** **** ***

اطمأن الأخ على حسن سلوك أخته، فأقلع عن مرافقتها، وأغلق عينيه وأذنيه عن كلّ كلام يمسُها، اطمأنت الأم فزادتها دعاء ورضا، بينما تراجع مرتزقة الحي إجلالاً ومهابةً.

. أمي أنا جائع...

. الطعام جاهز يا بني، لكن أختُك ميمي . وهذا صار اسم مطيعة الجديد . لم ترجع من عملها بعد، انتظر ساعة أخرى

. مللت من الكومبيوتر، والقنوات الفضائية في التلفزيون، ما الذي أفعله في هذه الساعة؟

. تعال ساعدني في ترتيب غرفتها، سننقل خزانةَ الثياب إلى الجدار المقابل، لتتمكن ميمي من الاستمتاع بالفضاء الخارجي حين تدير ظهرها للنافذة، ستراه مرسوماً على المرايا لترتاح أعصابُها أكثر.

. حاضر

*** **** ***

في يوم ما، من سنة ما، أنفقت الآنسة ميمي ما أنفقت على عمليات التجميل، ثمَّ دعت أسرتَها لحضور احتفال تقيمه الإدارة لتنصيبها بطلة للإنتاج، تأبط أخوها ذراعَها فخوراً بها، سار الأب خلفهما، يكلؤهما بنظرة تطفح بالرضى، والاعتزاز بعدما ركن أخوها سيارتها على جانب الطريق.

لم يدرك الأب، ولا الأخ، كُنهَ النتوأين الظاهرين على جانبي رأسيهما ولا سر الحكة المستمرة المرافقة لها، والتي تشبه حكة اللثة، حين تنبت فيها أضراس العقل.

***

الكنوز تخرج من أوجارها

قصة: محمد جاسم الحميدي– سورية

كما تبدّد راتب عبد الله في جولة واحدة تبدّدت عائلته، لم يبق إلا زوجة بنظرتها الحاقدة كالسياط! لم يصدقوه عندما أعلن إفلاسه، احتاطته وجوههم مستنكرة متهمة: لم نشتر شيئاً بعد..؟!

أفرغ جيوبه أمامهم فتدلَّت خاوية ذابلة كوجوه الصائمين، وصرّح بصوت منكسر: خذلني حارس الكنز!

لم يلتفتوا إلى غرابة تصريحه، بل انطلق الولدان كعاصفة غاضبة مخاصمين، وتجمّدت البنت الصغرى أمام محل الأحذية، وراحت الكبرى تضرب الأرض برجليها باكية، فيما وقفت الأم شامتة مدمدمة منذرة بانفجار وشيك لن يُبقي حجراً على حجر..!

أُفلت الزِّمام من يدي عبد الله، وأحس بنفسه محاصراً مداناً ومتلبِّسا كثعلب قُبِض عليه في قنِّ الدجاج..!

عبثاً حاول استرجاعهم، فلخوفه من الوقوع تحت لسان زوجه توأم حذائها، لم يكن صوتُه خالياً من رنين النقود فقط، بل وعارياً من الحزم اللازم لجمع الشمل.

ما بين محاولاته العاجزة وخوفه المجنون من فضيحة لا يملك بعدها أن يرفع رأسه بكرامة رجل له حقوق على امرأته، أدركه السر، فجاءه الهاتف واضحاً صريحاً لا لُبس فيه ولا مواربة: الكنز بانتظارك.. ما عليك إلا أن تأتي لاستلامه في أي خرابة تشاء..!

جاءه الكنز أخيراً وفي اللحظة الحاسمة..! ومع أن الهاتف كان متوقعاً إلا أن عبد الله بوغت حقاً، فقهقه كمارد خرج من القمقم للتو، استاءت الزوجة: لقد طق عقل الرجل..! وقبل أن تصلها رياح الشفقة أعاد عبد الله استيعاب السر، وقال لها بثقة أنكرتها: سأشتري لكم كل ما تريدون. وأشار

إلى الأولاد: تعالوا لأطلعكم على السر..!

تمنّع الأولاد وترددوا، ورازته المرأة التي عجنته وخبزته طويلاً فلم تصدق ما نطق به..!

قال لها: سأمنحكم ما لم تحلموا به، نادي الأولاد فهم يثقون بك أكثر مني..!

أرضاها اعترافه الصريح بقيادتها، فأشارت إلى الولدين المتمترسين بالعناد ليقتربا، وأسرعت تقود البنتين الباكيتين بحزم امرأة عملية، وهي تدمدم: لنر آخرته...! الويل له إن كان كذاباً، سأرمي حذائي على مرأى من الناس...

اقترب الأولاد مؤثرين، بحس الفريق المخاصم، الالتفاف حول أمهم..

قالت له الزوجة: كيف ستشتري ما نريد وجيوبك خاوية..؟

قال بثقة: لم تعد خاوية..!

قالت: لم نغادرك بعد فمن أين جاءك الزود..؟ أعثرت على محفظة ضائعة؟

قال: بل لقد وصلني حقي..

قالت الزوجة بنفاق متحفظ، شأن من لا يريد أن يضع بيضه كله في سلة واحدة: أتقول إن مغارة السبع لا تخلو من العظام...؟!

. إنها عظام من الذهب يا امرأة..!

قالت الزوجة حط يدي عليها ولن ترى لها أثراً...! ثمَّ سألته: أخبرنا بصراحة كم لديك..؟

تلفت حوله حذراً، ثمَّ همس في أذنها: ما لدي لن تستطيعي صرفه ولو عشت مائة عمر.. لقد عثرت على كنز..!

عاجلته الزوجة برد كالصفعة: أتسخر منا يا بن الحرام..؟

علا صوته محتجاً على الإهانة الصريحة، ثمَّ خفضه حين التفت إليه بعض المارّة.. وقال فيما يشبه الهمس: لقد عثرت على كنز مرصود باسمي..!

قال الأولاد: كنز.. كنز..؟!

قالت الزوجة: كأن ما تقوله كلام خرافات..!

. هل كذبت عليك قط..؟

. كنز وباسمك..؟ هذه كبيرة..!

. لا ترفعي صوتك.. لا تفضحينا..!

ولما كان يقين الأولاد أكبر من شكهم، تحلقوا حوله، ورفرفت أسئلتهم عصافير لها أجنحة اليقين: كيف..؟ متى؟ أين؟

قالت الزوجة وقد انساقت وراء الأولاد: حسابك معي سيكون عسيراً.. لديك كنز وتتركنا

للمذلة..؟!

. كان أمام عيني دائماً، لكنني لم أحصل عليه إلا أخيراً..

. كان يجب أن تخبرنا..!

قال عبد الله وقد آنس صفحاً: ما هي طلبات الأميرة الآن..؟

تاهت المرأة باللقب فأسقطت كل مقاومة أو شك، ورفعت رأسها بجلال: أريد قصراً يليق بسموي..

قال الولد الأكبر: وسيارة أمريكية فارهة..

قالت المرأة: ولا تنس المزرعة أريدها كبيرة لأنظّم فيها حفلات صيد كما تفعل الأميرات الحقيقيات.. وبهذا سيكون وجهي أعلى من وجوه زوجات المسؤولين، وأنا أستحق هذا لأنني أجمل منهن.. وقبل ذلك ستذهّبني بأجمل لآلئ كنزك.. وغمزت زوجها: لن تخسر فأنا لن أقصّر في حقك أبداً..! هل قصّرت في حقك من قبل؟

قال في نفسه: لو حاسبتك على أقوال أئمة المساجد لما شممتِ رائحة الجنة..!

قالت الزوجة: ستكون حياتنا كلها موسم تسوّق لنعوّض كل ما حرمنا منه راتبك الذي لا يبلّ الريق..!

قال محاولاً الإقناع: صبركم عليّ قليلاً، فلن أشتري الآن شيئاً! إذ لو ظهرت علينا النعمة فجأة لسألونا من أين لنا هذا؟!

قالت الزوجة: مازلت مشدوداً إلى زمن قديم غادرنا، لم يعد أحد يسأل هذا السؤال منذ زمن بعيد..!

. مع هذا الصبر واجب..

. كفاك صبراً ولنتمتع بالذهب، سنغرف من بحر كنزنا دون كيل..

. لن أصرف فلساً واحداً ما لم تستمعوا إليّ..

. أهذا ما تشكو منه؟! أغرقنا بذهب الكنز وسنغرقك بالسمع والطاعة والخشوع..!

. إنكم لا تفهمونني..

. كفاك نواحاً كالعجي اليتيم.. وهات الكنز حالاً لنتمرغ به..

استنكر الزوج: أفي الشارع يا امرأة؟ أتريدين أن يضيع كنزنا تحت أقدام المارّة، ويتخطّفه من لاحقّ له به..؟!

. لو مد أحد يده إلى ليرة واحدة سأقطعها له، فلم يعطنا أحد ليرة في أيام عسرنا.. أي عسر..!!

لقد كانت أياماً سوداء بفضل نزاهتك..

اقترح الزوج: لنذهب إلى البيت ونناقش كل شيء بهدوء..!

قالت الزوجة: لن ننام الليلة إلا وطلباتنا كلها مجابة..!

قال الزوج: بإذن الله..!

قالت الزوجة: وبإذن كنزنا المرصود.

تحمسوا جميعاً للذهاب إلى البيت ومناقشة الأمور بروية خلسة عن أعين الناس وأسماعهم إذ استيقظ حرصهم الذي ضخمه الحرمان، فلو سقطت كلمة ممَّا يقولون إلى سمع أحد المارّة لتحول هؤلاء إلى طوابير من الشحاذين، وهم لن يفرِّطوا بليرة واحدة حتّى لأعتى شحاذ..!

لقد شد الكنز مفاصل الأسرة التي تخلّعت كخزانة عتيقة، فاندفعوا إلى البيت أسرة موحدة سعيدة لا تنقصها الأحلام ولا الطموحات.

**

كان عبد الله قد تعثر بكنز الإسكافي، وهو يحاول أن يجده لنفسه مخرجاً من الهوَّة التي انحدر إليها بفضل راتبه الهزيل كمشط الحية وسفاهة زوجه التي تفوّقت على زوجة معروف الإسكافي في طلباتها التعجيزية، حتّى اعتقد أنه قادر على أن يأتي للملك الظالم بجني طوله فتر ولحيته شبر، ولا يستطيع أن يلبّي طلبات زوجته..!

كان عبد الله ينحدر في ظلمة لا مسلك فيها، ولا مخرج لها، فجاء الكنز قبساً من نور المحنة الحالكة السوداء.. أملاً وحيداً في حياة تغوص في مستنقع الوهم الذي يمنح أماناً أليفاً من السقوط عن حافة الأرض، أو السقوط في ظلمة العقل الرحيمة كالرحم..! قبض عبد الله على الكنز بيديه فأحس بصلابته تسري في جسده كله.. فهو حقيقي كالهوة التي تحت قدميه، كسفاهة زوجته، فالكنز لم يكن كنز أبي محمد الكسلان في مدينة النحاس، ولا كنز عبد الله بن فاضل في المدينة المسخوطة، فأين سيجد هو الأعجز من ذبابة، مدناً مسخوطة أو نحاسية؟ إنه كنز الإسكافي، ووضعه يشبه وضع الإسكافي، ثمَّ إنه لا يحتاج إلا إلى خرابة يقضي فيها ليلته باكياً فينزعج منه ساكنها المارد فيقوده إلى الكنز، إنه كنز مفصّل على قدّه، وهذا ما غزز يقينه فيه، فلحكمة ترك لنا أجدادنا كنوزاً وفيرة، وعلى كل من ضاقت به الحال أن يختار ما يناسبه منها..

تآلف عبد الله مع الكنز طويلاً، فلم يعد يستطيع أن يعيش دونه، ولأنه كان ينطبخ بغامض علم الله، ثم المردة، وتفاعل النزاهة والحاجة فقد تخلَّى المارد، عن كل أرصاد الكنز وشروطه ولم يبق إلا أن يأتيه المارد ليسلمه له في خرابة ما.. ولليالٍ طويلة سمع رفيف أجنحة المارد، سمع صوت تنفسه، رآه يتشكل من ذرات الغبار، من دخان لفافته، من نقاط الضوء المتلألئة في الظلمة الحالكة.. رآه في زحمة المشاكل، وزحمة العجز.. وكلما ظن أنه وضع يده عليه تلاشى تاركاً رفيف أجنحته خلفه..!

جاء العيد ولم يأت الكنز، ولأن العيد يعني للمرأة ما يعنيه للأطفال فقد شحذت زوجته أسلحتها كلها قبيل العيد لتخرجه من جلده، أو يموت غيظاً وغضباً، وجرّت أولادها وبناتها إلى صفها، فأعلنوا

عليه حرباً ضارية شملت كل أنواع المقاطعة، فلا أحد يكلمه، ولا أحد يستجيب لطلباته، وهجرت زوجه فراشه، ما لم يثبت . من خلال واجباته، لا حقوقه . أنه أب وزوج حقاً، فإذا كانوا قد تساهلوا من قبل بحاجاتهم، فإنهم لن يعفوه من حاجات العيد.

حاول أن يحدِّث زوجه حديث العقل، مع علمه أن صاحب الراتب الذي يحدث الزوجة حديث العقل لا عقل له..! قال: ما زال للعيد أسبوع آخر. ولأن وعود صاحب الراتب سبب آخر لثورة الزوجة، فقد أدرك خطأه فوراً، إلا أنه ما عاد ممكناً سحب جملة العار تلك، فصبر زوجه الواقف كالماء على حفافي الإناء فوراً، إلا أنه ما عاد حتّى ختم النبي سليمان قادراً على سده، وبقدر ما جاءكم خير جاءه شر: إيّاك أن تتحدث عن الإمكانية أو عن لحافك القصير، كان عليك أن تفصِّله على قد رجليك ولا تقصِّر رجليك عليه..! كيف يأتي الناس بحاجاتهم؟ بالنهب؟ بالحرام؟! افعل مثلهم، لست أحسن منهم، بل كلهم أحسن منك، اللص الذي يكفي أولاده أفضل من الشريف الذي لا يكفيهم.. الأمانة، في زمن الذئاب، ضعف، والشرف عجز، والصدق خيبة.. ثمَّ أي حرام تتحدث عنه..؟ الحرام أن تفعل ما لا يفعله الناس كلهم..!

من أين لزوجه كل تلك الحكمة أو كل ذاك الشر، فهو لم يعد يميز بينهما، ولكي يداري هزيمته وضع الحق كله على حارس الكنز معروف الإسكافي الذي تأخر في نجدته، وراح يكيل له الشتائم، فتناولت الزوجة حذاءها من رجلها، معتقدة أن الشتائم تعنيها ما دام المارد غير مرئي، فولى عبد الله هارباً، صارخاً في حارس الكنز: لا حجة لك أيها المارد، الكنز لي وأنا معروف الإسكافي بذاته..!

جاء العيد ولم يأت المارد، ولم يحصل عبد الله على كنزه الموعود، لكنه قبض راتبه اليوم: خمسة آلاف ومائة وخمس وخمسين ليرة صافية مدعومة بألف ليرة من أموال الزكاة، فأحد أقربائه قرأ في الصحيفة أن الزكاة تحق على الموظف المصري الكادح النزيه، اجتهد قريبه فسحب الفتوى من قرنيها كتيس معد للذبح من بر مصر إلى بر الشام، واعتمده موظفاً نزيهاً، ولما كان عبد الله ينتظر كنز معروف الإسكافي اعتبر ألف ليرة، مع أنها عفاط على بلاط، دفعة أولى من كنزه الموعود ليواجه بها إعصار العيد، وليفك الحصار عن نفسه... فعاد إلى البيت متعجلاً مستبشراً، وقال بثقة: لننزل إلى السوق ونشتري ثياب العيد..!

في طريقهم إلى السوق قال لزوجه: لنتصرف بحكمة، سنشتري الضروري فقط..

استغرب موافقتها الحماسية فهو يدرك أنه لا معنى لأنَّ توصي المرأة بالحكمة متى أنزلتها إلى السوق، فأنت كمن يوصي الذئب برعاية الحملان. حين بدؤوا الجولة قال لها ليشتري تواطئها: لنبدأ بك أولاً..!

قالت: الأولاد أولاً، فإن بقي لدينا شيء اشتريت حذاءً لي.

حسد نفسه على حكمة زوجه، ولامها لأنَّه كان قد شمت بمصيرها الذي سيكون كمصير فاطمة العرة حين يستلم الكنز، وتحت وطأة الإحساس بالذنب ادّخر لها، هذه المرة، مصيراً مشرفاً..! بل

أعلن بصوت يرن بفرحة رجل اكتشف حكمة زوجته: سأحلِّيكم في نهاية المطاف بالكنافة بالفستق الحلبي!

وقبل أن تنتهي الجولة تبدد راتب عبد الله كما تبددت عائلته، وكان نصيبهم من الكنافة كنصيب فاطمة العرة من الكنافة بعسل النحل!

وحتى حين نزل عبد الله إلى السوق مدججاً بالراتب وألف ليرة الزكاة، كان يعلم أن الكنز هو السبيل الوحيد للخروج من محنته حقاً، لهذا كان يتلمسَّ جيوبه بين الحين والآخر ليتأكد ما إذا كان المارد قد دسّ له قبضة من الكنز فيها، وإذا كانت يداه تتلمسان الفراغ كان يعتقد اعتقاداً جازماً أنهما، في اللحظة التالية، ستتلمسان الذهب الأصفر البارد المنعش...!

وجاءه الكنز حقاً، جاء في مثل اللحظة التي ولد فيها في نفسه، عندما وقف حائراً كالأبله، كأنما على الصراط المستقيم، وقد تبددت عائلته كقبضة من تراب.. وكان الهاتف واضحاً وصريحاً لا لبس فيه: انتهت متاعبك يا عبد الله... الكنز بانتظارك في أي خرابة تختارها أنت..!!

**

وصل عبد الله مع أسرته السعيدة إلى البيت واستعد لحوار شاق في كيفية صرف الكنز، لكن زوجته استوقفته عند الباب، وقالت له: لن تدخل إلى البيت إلا والكنز معك.. اذهب حالاً وعد به..

. ما زال في رعاية المارد..

. أتستأمن المارد عليه ولا تستأمننا نحن..؟

. إنه يحرسه لي منذ دهور..

. مره أن يأتي به..!

. الاستسلام سيكون في الخرابة نفسها التي سأقضي فيها ليلتي باكياً..

. أذاهب لاستلام كنزك.. أم لحضور جنازة..؟

ـ لعلهما الشيء ذاته..! وقد يتمسك المارد بالشرط، عندها لا بد أن أزعجه ببكائي ليسلمني الكنز..

. قل إنك أنت الذي تتمسك بالشرط. فالوظيفة ربَّتك جيداً.

. لنعط كل شيء حقه..

. خذنا معك لنساعدك في حمله..

. سيحمله المارد..

. سنؤنسك..

. لا بد أن أكون وحدي...

. ماذا تنتظر إذن؟ اذهب حالاً، ولا تعد إلا والذهب معك...

أغلقوا الباب في وجهه، فوقف وحيداً خلف الباب كقط معاقب، لم يسمحوا له بالراحة، لم يسمحوا له حتّى بشربة ماء مع أن ريقه تخثر وأصبح له مذاق الحنظل..! سمعهم يتهامسون خلف الباب، قال الولد الأكبر: قد يهرب أبي بالكنز...!

قالت الزوجة: لن يجرؤ.. سأجده ولو دخل في جحر فأر..!

قالت البنت الكبرى: فإن لم تجديه في الجحر..؟!

قالت الزوجة: سأخبر الشرطة، سيسلبونه الكنز ويرمون جثته للكلاب.. عليّ وعلى أعدائي..!

ساء عبد الله ما سمع، فهم لا يلتفتون إليه، ولا يبالون به المهم هو الكنز أمَّا عبد الله الذي أصبح بفضلهم يركض دائماً كالكلب الضال الملحوق، فليذهب إلى الجحيم. نقم على زوجه خاصة، وتوعدَّها بينه وبين نفسه بمصير أبشع من مصير زوجة الإسكافي، فهي لن تنال فلساً واحداً من كنزه، ولن تدخل قصره أبداً..!

نزل عبد الله درج البناية بهدوء، وسار في الطريق بين حشود المارة الذاهلين، مرفوع الرأس، واثق الخطوة، وبعينيه اللائبتين كان يبحث عن خرابة قريبة..!

***

ثقب أسود

قصة: غسان كامل ونوس– سورية

-1 -

قذفها من بين أصابعه، رنين ارتطامها بالإسمنت تواشج مع الوقع الخاص لنبرته، كنت ألاحق الصدى متمنياً أن تمكث قطعة النقود طويلاً تحت السرير الخشبي. لكنها سرعان ما ظهرت، واستقرت قرب جحر. في حين ظل إيقاع أمره يدوّم في خلايا الوعي، حتّى بعد أن تشبثت بالنهوض المتثاقل والخروج المهدود، وقد قبضت القطعة المفضضة على أصابعي.

كان كنز السماء معلقاً في فضاء شمعي، غير عابئ بمن أرسله؛ بدا ذلك من تلكئه أمام سرعة أنفاسي، رغم بطء خطاي التي تتعثر بالطريق، وأفكاري لا تني تتنافر عبر مفازات عصبية، ليست أول مرة، ولن أرفض. رغم همة الإباء التي تتضخم أحياناً، فأتساءل عن مبرر هذا التصرف الذي لا يليق برجل يقرأ كثيراً مثله، أو آخر يطيع أكثر.

ليس من فارق مهم يدعوني للانصياع، أو يدفعه إلى الأمر تلو الآخر. ليس من علة ترتب المسؤوليات، وتجعل أياً منا قواماً على الآخر درجات، ولا من مبرر.

فهل يقرأ من أجلي؟! وأنا لا أخدم في فصيله. وإذا كانت الظروف جعلتني منبتاً عن طريق تقت إليها، ومنخرطاً في سلك لا أستسيغه. فإن هذا لا يعني بأية حال أنني أقل شأناً. وعلى هذا المفكر العظيم ألا يفهم أن احترامي ضعف، وصمتي هوان.

*

أصمت حين يطلب، ولا أجيب حين يسأل. ولا ينتظر كلامي حين يتحدث، ولا يسعني الكلام منشدّاً إلى ما يقول، غارقاً في أفكاره: الوعي، الزمن، المعرفة، الإنسان والكون، الاتجاه الحتمي والمصير الغائم... لم أكن أقل منه اهتماماً رغم ضبابية المسار وأسئلة الختام. ربَّما كنت أزداد اكتنازاً بعلومه وأسلوبه في التفكير، وأتعالى بمعايشته.

أعترف بيني وبين نفسي أحياناً، وألومها. فهو لا يقصد إهانتي، وليس ما يؤكد إحساسه بالتفوق، وشعوره بالعظمة. يذهب صباحاً، ويعود بعيد الظهر، كبقية الناس، ولا يتحدث عن عمله ولا عن الجامعة. وليس ما ينفي.

لماذا يتركني أعد الطعام، منشغلاً بالصحف والمجلات التي يحضرها كل يوم؟! مبدياً تعليماته الصارمة حول الطهي والنضوج. ثمَّ لا يني يستسلم للرقاد بعد الانتهاء من تناوله ما تيسر، بملامح تؤكد ضرورة عدم الإزعاج، أو عدم تغيير المسجل عن صوت فيروز: (لا أستطيع أن أغفو من دون دفئه..).

*

أعرف أنه كتوم، هذا الرجل! يضغط براحة كفه على بطنه أو جبهته. أحس أحياناً أنه يتألم. مع ذلك، حين يطلب أمراً، أنزعج. حتّى يكون مشغولاً بالقراءة أو الشرود، يبدو القنوط على ملامحه. ألاحظ هذا أوقاتاً كثيرة، أخمن أنها أفكار معمقة أو استنتاجات لا تسر. ويمكن أن تكون لأمر آخر؛ هل هو ما يدفعه إلى مثل هذا الطلب؟! ربَّما كان يتألم الآن. هل يصح أن أدعه في عذابه كل هذا الوقت؟!

أنا الذي دعوته إلى غرفتي. لم يفرض علي ذلك.

صحيح أنني كنت أعيش حالاً مكتئبة، بعد أن ارتبطت هناء زميلة الصف بزميل آخر تابع طريق التعلم. وانقطعت دروبي عن الناس اللائبين وراء أشياء لا تهمني. لكن الحياة لا تنتهي عند هذا الحد. فزملائي لا يتوانون عن إطلاق الحكايا المحفزة، ويتحدثون عن اليسر والسهولة في اصطياد اللذة، وانتهاز الفرص التي تفوح منها روائح كثيرة، خاصة لمن يعيش وحيداً بعيداً.

كان يمكن أن أدعو أحداً آخر، واحدة تلو الأخرى... لكنني دعوته، أنا الذي لا أتوانى عن إعداد الطعام الذي يحب أحياناً، وأتحرك بهدوء حين يكون غارقاً في القراءة أو التفكير أو النوم، كيلا أزعجه.

أحس بالمرارة حين أرى علائم الاضطراب على ملامحه، ويحرك ثور الأرض قرنيه حتّى ليكاد يلقيها. وأشعر بالسعادة حين يكون هادئاً، ولا أتردد في القيام بأي أمر يطلبه، أو أقدر أنه يرغب به. أحياناً أضبط نفسي في مثل هذه الحالات الآمنة لو تستمر. وأكاد أخرج من جلدي، حين تسود العجرفة والجفاء والصلابة. ويقذف في وجهي أمراً أو قطعة نقود يدوّم صداها كطلقة لا تخيب.

*

فكرت أكثر من مرة في أن أدس لوعيه شيئاً ممَّا أحضرت لجرذ كبير، كان شاركنا السكن في الغرفة والحارة التي تكاد تغص بهذه الكائنات. تراجعت؛ فهل أوامره الوحيدة التي تنهال علي؟! أنا الذي أعيش في سلك الأوامر التي يجب أن تنفذ دونما اعتراض. ولكن هذا الأمر لم يعد يحتمل،

كالشعرة التي قصمت ظهر البعير؛ لست أكثر من بعير حقاً، إذ أجهد أن أصل أوان المبيت لأخلص من الأوامر، فتستعجلني أوامر أخرى.

فإذا كانت الخدمة قدري ومصيري، هرباً من حال لا تطاق في البيت الذي استوطنته الأوامر الجاهلة، فإن هذه الحال ليست قدراً، وسأنتهي منها؛ يجب أن يحصل هذا، لا ريب.

- 2 -

لم يكن أمامك من طريق أخرى. الشهادة الإعدادية تخولك المتابعة بجدارة. لكن الواقع التعس لم يستمهلك، فضغط باتجاه هروب مأجور، وبصمتَ بالعشرة على حصارك المديد. كثيراً ما تتذكر نظرة المدير المندهشة، وملامح المدرسين المستنكرة حين عرفوا أنك لن تتابع الدراسة.

ما زلت تحتفظ بدفتر التعبير، ودفتر آخر للأفكار والخواطر، وتخبئ ملاحظات الأساتذة المحفزة، وبعض أوراق الاختبار.. لا تعود إليها. لم تستطع مواجهتها. لا تطيق الصفحات الثقافية والعلمية في الصحف والمجلات التي لا تشتريها، وتتجاوزها في الخدمة. تتجنبها حين يحضرها مسعود، إلا حين تضعها على الطاولة تحت عدة الأكل، فيغرق فيها من جديد. قد يعثر على اسمه يذيل مقالاً ما. تشع أطياف ابتسامة بين ثنايا جديته ارتياحاً لا تطيقه، فتنهض قبل أن تشبع، ولا ينتبه إلى وحدته إلا بعد أن ينتهي. تمزق الورق بعنف. يحدث كما لو كنت وحيداً. ينظر شزراً، يهز رأسه، ويدخل في قيلولته. وتغوص في التحديق.

لا تصدق أنه ينام، تحسه متأملاً، حتّى وهو مغمض العينين. تتلامح الأطياف على عناصر وجهه، من ركامِ قلق إلى أمان وانشراح...

*

{منتشياً أتقافز فوق الأرصفة. الصحيفة بيدي، أتناوب النظر بينها والأحياء المسرعين محملين هموماً وحاجات وأنفاساً، أو الواقفين في براثن الانتظار. أقرأ عليهم الاسم صائحاً، يلتفت إلي الكثيرون، يحدثون وينظرون نحو السماء.

أصوات الفرامل وصياح السائقين، وتحذيرات شرطة المرور لا تمنعني من الجري المحموم والصراخ، علّ هناء تسمع، أو زوجها يعي. رغم بعدهما. القدر قادر على إرسالها إلى طريقي، كما كان بطلاً في ابتعادنا. إنها هناك.. هي ذاتها بثياب المدرسة: الكتب والدفاتر والضفيرتان. تمشي بثقة.. الأناقة والحيوية والحشمة.. سأمضي إليها. سأريها اسمي بالخط العريض الملون مع قصيدة أو نص، أو.. كنت أعِدها.. كانت تتمنى. هل ما تزال تنتظر؟! تدير وجهها، تعرفني، ما تزال تعرفني. أين تمضي؟! لن تذهب إليه. لكنها تحاصره.. لا تحبه، لا تضحك.. إذن؛ لماذا؟! هل تكفي شهادته؟! موقعه؟! وسمعته.. ألا تعرفها؟! لا يهمها؟! لم يكن نابغة. الفرص التي حظي بنعماها لم تكن له.

ما يزال يعرفني، لن يفيده التهرب. ستتركه وتأتي إلي. ها هي تدفعه عنها. تجري نحوي، يلاحقها، تدفعه. يقع أرضا. تضحك ملء أنفاسها، ملء الدنيا. وأنا ألوح بالجريدة ويدي الأخرى لأضمها. لم يبق سوى خطوات معدودة؛ إلي.. إلي..!}

اصطدمت قدماك بشيء ما؛ قارورة أو كيس قمامة أو بقايا كائن. كدت تقع. أنهضك عمود يفترض أن يكون للإنارة الضائعة. تشبثت به، نظرت أعلى، لمحت القمر الذي أطل خلسة من فرجة بين الدور. من حسن الحظ أنه يغرق في لحظاته، فلا ينتبه إليك محدقاً في قسماته الحادة، وملامحه المحيرة جدية وتقطيبا ثمَّ ارتخاء. وربَّما طيف ابتسامة عميقة تكاد تلحظه. فتغض الطرف رضيا.

*

ألوم نفسي أحيانا، وأطأطئ رأسي خجلاً؛ ما ذنبه في ما آلت إليه حالي؟! وكيف أحمله مسؤولية انقطاعي عن هذا المجال؟!

غير أن ذلك لا يبرر الاستهانة بي، وإطلاق أوامره.

صحيح أنني من دعوته في أول لقائنا لمشاركتي السكنى. كنت قد قرأت اسمه مصادفة؛ بل لم أقرأه، سألني أحد الزملاء إن كنت أعرف مسعوداً الذي يكتب في الصحف: إنه من منطقتكم!

دعوته.. كان يسكن في مكان أبعد عن عمله. قلت، أو ربَّما فكرت: يمكنه أن يفكر على راحته، ويقرأ ويكتب متى يريد، وأتكفل بالباقي!

لكن لكل شيء حدوداً. إن كان يظن أن ذلك خوف منه، فهو واهم. وإذا كان يحسب أنه متفوق، فهو أخرق. أعرفه. ابن من يكون. أذكر دارهم، يجاورون الدواب تحت سقف واحد.

أعرف أن نوال خطيبته ضحكت منه، غافلته، وغادرت مع ذي نجوم. أعرف: والده كان يجر، ربَّما ما يزال يجر، العربة التي تفوح منها روائح العفن والنفايات في السوق المزدحم. أمه قضت في حفرة انهار جدارها، كانت تحضر التراب لمن يريد لقاء ما يسد الرمق. أذكره، مسعود عينه، يخوض في المحلول الروثي المعد لتزيين الجدران الطينية.

وأعرف.. أنه شخصياً عمل في لم قمامة الحارات المشبوهة، في المدن. أعرف وأعرف.. خرج من المدرسة، لم يكن غبياً؛ حصل على الشهادة بجهد ذاتي.

"هل نسيت أن سقف بيتكم لم يكن من حديد لولا جدرانه بلا طين ملون، ولا أنفاس دوابكم أبعد".

- 3 -

لم أتوقف عند مدخل السمان، وكانت أمنية قد نفرت أن يكون الباب مغلقاً، لكن ضوءه المميز سرعان ما بدا، حين دلفت إلى الشارع الرئيس في الحارة؛ هو الوحيد الذي يتأخر حتّى الساعات الأولى من الصباح، منتظراً زبائن الحاجة والترف.

الحاجة والترف.. إلى أي منهما أنتمي؟!

ليست حاجتي، ولم يكن ترفاً!

أهي عادة يستذكرها بعد أن يكون الليل قد قارب على الانعطاف. هل هو الليل أم الامتلاء؟! الخواء أم القلق؟! ما يمكن أن يسبب طلب شيء للأكل أو الشرب أو أية حاجة أخرى ممَّا ليس موجوداً في الغرفة؟! أحتاط لذلك، وأعجز عن تأمين أشياء تستطيع رغبته اصطيادها. وأفشل في تأجيلها إلى اليوم التالي؛ لا أحاول ذلك!

*

ليس مرتاحاً، تركته ذات الجمال والحيوية:

. لم أستطع الاستمرار مع جدار.

قالت مراراً. سمعت ذلك لاحقاً.

وأكدت:

ـ كاد يبتلعني الثقب الأسود الذي كان يحدثني عنه: (لا يخرج منه حتّى شعاع الضوء الذي يصادفه). وهو المشغول بأفكاره وتحليلاته وقنوطه، لا تخرج منه كلمة إعجاب واحدة، كلمة تمتدح طعامي أو أناقتي أو ترحيبي بأصحابه.. أين هم أصحابه؟! لم يبق أحد. لم يتفوه بكلمة حلوة طوال معرفتي به. أنا أحب كلام الغزل والإطراء، وأستحقه. كلهم يقولون هذا، كلهن يحببنه، بنات جنسي المحظوطات، وينلن منه الكثير، رغم أن ما لديهن ليس أكثر ممَّا لدي، لا يعادله، ولا يراه المفكر العظيم. فهل كثير علي أن أنتظر كلاماً جميلاً، أتمناه؟! وهل لديه ما يعوض؟! وماذا يفيدني أن يذكر اسمه، أو يكتب، أو يتردد على الأسماع؟! وأنا من يذكرني؟!

*

ثقب أسود..

أحسن بالحاجة إلى مسافة أطول تبعدني، تؤخرني وقتا آخر. أفكر خلله بحال تتزايد كثافة قتامتها، أو وهمها. حال يفترض أن تنتهي، بصرف النظر عن الثقب الأسود الذي أغوص فيه من جديد.

وهل سيختلف الأمر كثيراً أو قليلاً؟!

منعطف آخر قادني إلى نفق يضيع القمر، تصول فيه الجرذان، والقطط تتقافز، أصوات حادة ومواءات.. قافلة أخرى من اللحظات القاتمة.

بدا أن الأشياء متعالقة بما لا يمكن إضاءتها، والظلمة متكاثفة.

(تكاثفت مواد الكون، وتضاغطت. حتّى لم يعد ممكناً أي تقلص. فحدث الانفجار الأعظم، وقذف الكون مجراته، وتناثرت كواكبه ونجومه في الفضاء الرحب، وما تزال تبتعد.)

كان يشرح باهتمام..

(لسنا مع كوكبنا العامر لكل صخب الحياة في طقوسها المتنافرة، وفصولها المختلفة سوى نزر يسير من احتمالات لا تنتهي.)

وتابع في وقت آخر، دون أن ينظر نحوي، كمن يحدث نفسه، مع أني حدقت فيه لوقت: (ربَّما تكون هناك احتمالات أخرى لحيوات أخرى، في أجرام بعيدة أو قريبة، شروطها قد تختلف عن شروط حياتنا..)

شرد قليلا:

(لكن ما الفائدة...؟!)

كنت سأسأل السؤال ذاته، ربَّما بطريقة أخرى:

ما الفائدة من كل هذا العلم؟! إذا كانت الأرض التي تكاد تغص بمن فيها وما عليها من كائنات تتشارك وتتعارك، وتتسلح، وتكمن، وتغدر، وتدمر، وتقتل.. ليست سوى احتمال.

فاللهم نجنا من الاحتمالات الأخرى.

لكنه تابع:

(إذا كانت الظروف في الكواكب مختلفة، وهيئات الكائنات ليست منسجمة، فهل هناك فائدة من وجودها؟! وهل هناك إمكانية لتواصل ما؟!)

هاهي كائنات من طينة أخرى تفر من أمامي، تتسابق على القمامة. فما الفائدة منها؟! تعيش على الفضلات، تستوطن الجحور والأنفاق المظلمة. ليست وحدها. تحاول استباق عامل التنظيفات الذي يحس من حركته غير بعيد. كائن آخر بلا فائدة. إنه يشبهني، بالتأكيد لم يكمل تعليمه، كان يمكن أن أكون مثله، بلا فائدة. لا.. هو مفيد، لولاه، ولولا كائنات أخرى قد لا نحب، لدفنا تحت أكوام النفايات. أمَّا أنا!

"لا بد من كائنات أخرى أكثر فائدة منك. ماذا تعمل؟! لست وحدك. تحس أنكم جميعاً بلا فائدة. رغم كل الأوامر والأوقات والاستعراضات والنفقات.. ولا تتفقون إلا على ممارسة الأوامر حين تستطيعون، وعلى أية درجة من المسؤولية، وبسبب أو من دون.."

ها قد تجاوزت الكائن المختلف بهيئته وعربته، تفرست في مظهره وملامحه، وانشغلت قليلاً بحيويته، وعدم اكتراثه..

"إذا كنتما مجرد شخصين من بيئة واحدة، وظروف متقاربة، ويكاد التواصل بينكما يكون وفق قوانين الضرورة، وربما المصادفة. ولا إمكانية لزيادة فعالية هذا التواصل. إذ تبدوان كأنكما من عالمين مختلفين، أو مجرتين متباعدتين في أطراف الكون. فكيف تكون الحال لدى كائنات متغايرة؟!"

- 4 -

ذات زفرة طويلة عبر مسعود:

(أحسب أن الطريق التي تسير فيها الحياة ليست هي الطريق الواعية!)

الوعي..! وماذا يعني هذا الوعي؟! ما معياره؟! ومن يحدد جدواه؟! ومن يتفق على تعريفه؟!

يقول أحيانا:

(هل يظل الكون يتمدد إلى ما لا نهاية؟! أم أن وقتاً سيجيء يعود فيه إلى الانكماش؟! يمكن أن يأتي يوم ينفجر فيه كوكب ما، أو يقترب مذنب شارد أو مبرمج من الأرض ليصطدم بها، ويشطرها، أو يبتلعها ثقب أسود!)

أقول في سري: "ليت هذا يحدث؛ أتخلص من الأوامر، وعلي وعلى أعدائي يا رب!"

أعدائي.. هل هم أعداء حقاً؟! وماذا بيننا من خصام ومعارك؟!

(بعد ملايين السنين، يمكن أن ترمد الشمس، فتخمد الأنفاس!)

أتنهد: "أرجو ذلك"

ثمَّ أكاد أتصور الظلام والبرودة والوحدة، فأنكمش.

يمكن أن يحدث هذا بعد ملايين السنين.

(وماذا نستفيد إذن؟!)

أتابع إطلاق خطوي في العتمة، دون أن أنشغل بما قد يفاجئني، أو بالمكان الذي يمكن أن أصل إليه، أو الاتجاه الذي أسلكه.

*

أستغرب أحيانا كيف يفكر العلماء، وينشغلون بقضايا يمكن أن تحدث بعد ملايين السنين. ماذا نستفيد؟! وماذا تعني أعمارنا بالنسبة إلى هذه الأرقام الفلكية؟!

لكن كائنات غيرنا، بعدنا، مثلنا، أو تختلف عنا قليلاً أو كثيراً، يمكن أن تكون موجودة، تزورنا، ولا نراها. تحس بنا، وتراقبنا. تحمل همنا، أو هم القضاء علينا. ويمكن أن تعتمد على إنجازاتنا، أو إنجازات سوانا. وتفكر بطريقة للخلاص، وبطريقة أكثر جدوى للعيش، وربما للخلود!

إذن.. يمكن أن يفكر الإنسان من أجل الكائن الذي لا يعرفه، وربما لم يوجد بعد!

هناك من ضحى بحياته من أجل فكرة اقتنع بها، وبقيت فكرته الصحيحة.

لا.. ظلمته تلك المرأة: ثقب أسود..!

لولاه كنت تشمعت في وحدتي: الليل والعطلة والبعد.. لم أتعود الخروج حيث التجمعات. عفت أية مشاركة بعدما خدعتني فتاة السلال والبروق، وأرهقتني المعارك المجانية والغايات القاتمة.

لولاه..

أليس هذا سبب رجائي أن يشاركني العيش؟! أليس في وجودي معه فائدة لي، له، لأحد ما، لقضية؟! من منا يضحي من أجل الآخر؟!

إنه يفكر في الحياة. من أجل الكائن الذي يستحق، ولا أستحق!

أأستكثر أن أجلب له شيئا يحبه، يسليه، يحتاجه؟!

ما الذي أخسره؟! وما المفيد الذي يمكن أن أقوم به في هذا الوقت سوى النوم الذي أمله، أو الخمول الذي أكاد أختنق من عفونته؟!

ماذا تعني مسألة أن يطلب مني أمراً بسيطاً مقابل ما يقوم به، أو ما يفكر أن يقوم به؟!

قد تكون الحاجة ألحت عليه، ربَّما يتألم. هل تأخرت؟!

... سآتيه بما يريد!

***

الهجرة خارج الوجد

قصة: حسين عبد الكريم– سورية

أبو الكروم، لم يقدر على فهم سؤال بنته شوق:

جمعت كروم "وحواكير" العائله والآخرين، لكن أين الحبّ الذي أبقيته لنا؟!

سؤالها لم تنطق به شفتاها، واكتفت بكلام العينين المثقلتين بأسف صعب، وحزن يشبه البكاء:

غياب أخيها البكر ليس أمراً محسوباً حسابه بالنسبة لها ولأمها، وإخوتها. ولعلّها حمدت الأيام والتربيه المستهترة بميراث العلاقات الطيبة؟!

جيران كثيرون جاؤوا من القرى العتيقه، المتبقّيه على عهودها بالجيرة الحسنه، والمؤاساة، ودفع الأحزان المتراكمة عن أي جار أو قريب، ليشاركوا "أبا الكروم" في تشييع ولده، إلى حضن أمه الأرض، التي عقّها كثيراً، وآذى جسدها في حياته، وفي مماته. وأكثرهم فكّر بما فكّرت به البنت:

الحب لا يزور حارة الأب وأولاده، إذ اجتهد، منذ يفاعته، في قضم كروم البعيدين والقريبين، حتّى تهيّأت له أرض الساقيه، وأرض أخرى فسيحه.

ولم تهيأ إلا الشيء القليل من الطمأنينه. ولعلّه لم يقلق، في أي يوم من أيام حياته على غياب الهدوء النفسي، لأنَّه منشغلٌ دائماً بالبيع والشراء، و"نوبات" الطمع!!

جسد ولد أبي الكروم هزل كثيراً، وتصدعت قوته رويداً رويداً، جراء المرض اللئيم، الذي ألمَّ به. ولم يلتصق بجسد الأرض التصاقه النهائي، إلاّ بعد أن هلكت كلُّ قواه ومقدراته.

وهذا أمرٌ جعل الترابات في حيرة وخيبة:

الولد كأبيه، لفَّ البلدات وزار القرى والمدن، ورجع لا يملك إلاّ الجوع القديم...

امتلكني أنا الكرم العالي، فلم يكفه ذلك، فقضم أطراف الكروم المجاورة. وحاول ابتلاع غير الأطراف، فلم يقدر، إذ وجد أخاه الثاني يقضم ما تيسر له من أطراف الكروم، ووجد ولد قريبته فاتحاً فمه، ليأكل، ما أمكنه، من أرض الأقرباء والجيران. تزاحمت الأفواه "العاضَّة" القاضمة، واصطدمت اللقمات.

وبعد أن يُسِّرت له سبلُ امتلاك وقضم أطراف الكروم، تطاول على الغابة، وشوَّه وجهها حين حرق شجرات الخروب القديمة، ليرفع أعمدة البيت الكبير، الذي وعد به نفسه وجشعه.

وتحقق الوعد: بنيت الحيطان، والغرف والشرفة العاليه، المقبلة على الغابة والسفح.

إلاَّ أنّ فرح الولد بجشعه، جاوره جشع أخيه وولد قريبته من الجهة الشمالية، إذ رفع كلُّ واحدٍ منهما الحيطان عالية، وأوسع الغرف، حتّى سُدت على جشع الأول منافذ النظر.

وبعد مُدة من الزمن جاء جشع آخر رَفع جدران بيت ضخم في الجهة الجنوبيه، فسّد الجشعون على بعضهم الأفق، وتسابقوا في قضم أطراف وغير أطراف "الحواكير" والأرض والغابه، وملؤوا الوقت بموسيقا المطارق، وهي تكسر الأحجار، حتّى صرخت القرية العتيقه بصوت واحد:

قتلوا جسد "الحواكير" والكروم العالية!؟

بدأت عيون القرية وشبابيك البيوت القديمه، ترمق الحارة الجديدة بحسرة، لا شفاء منها، والأشجار ترفع أغصانها بين الريح والريح والغيمة والغيمه باتجاه الأشجار المحترقه بنار الجشعين، والمعذبه بأفعال الغبار وتكسير الأحجار والأغصان... الحسرة، التي بين البيوت القديمة والحارة الوليدة سببها ليس الغيرة، بل الخوف الشديد من أن تموت قامة الأرض قبل أوان اخضرار الأشجار الجديده!!

مرغمة ضمت نهدة الأرض هلاك جسد الولد.. والملتمون بدؤوا بالتفرق والرجوع إلى بيوتهم وحاراتهم، والقرى المقابله.. والبنت "شوق" ظلّت قابضة على سؤالها، خوف أن يهرب؛ أو تعضّه خيبة مباغته، أو لفتة بغيضة من عيني أحد الجائعين المعاصرين:

لماذا أهملنا أبي إلى هذا الحدِّ من الاستهتار، إذ لم يترك لأيٍّ منا "حاكورة" حبّ عالية أو منخفضة، أو كرم طمأنينه صغيراً أو مؤنة وفاء وعهود، "نتموّن" بها، حين الضائقة.

كأنه كالأمراض الصعبة، أعطانا الكثير من "الضائقات" ولم يبحث لنا عن الفرج؟!

***

أبو الحناء وزهرون من جملة الموجودين، توقفا عند أبي الكروم، وحدثاه عن أحوال الحياة وشجونها؛ ولم يبتعدا بنظراتهما عن بنته "شوق" التي انفردت عن إخوتها وأخواتها، بحزن خاص، لاحت علاماته في أسئلة عينيها، الموزعه نظراتها بين البيوت الكبيرة، والمروج المتهالكة خضرتها، تحت أقدام العطش الأسود، وبين ملامح أصحاب البيوت الشبيهة بعض الشبه بحرائق موجزة، أو بحجارة مقتطعة من كتف صخرة، أو مقتلعة من بطن وادٍ، أو ظهر جبل.

قال زهرون لنفسه:

هذه الـ "شوق" التي كانت محطَّ دهشة الأيام والمدرسة، أتت إلى وجهها التجاعيد قليلاً.

أمَّا "أبو الحناء" فراقه النظر إلى ولد أبي الكروم، صاحب البناء المقابل، وقد اعترته قشعريرة الخوف والتقزز، إذ لاحت في ملامح الولد صورة بشاعة منقطعة النظير:

جدران تعضُّ الهواء، حتّى تخنقه خنقاً نهائياً، وتراءت له حال الساقيه وضفتا النهر، كيف آذاهما، وقضمهما، وجعلهما أرضاً خاصة به، وباع جزءاً منها لبعض الغرباء.

شوق اقتربت من "زهرون" رغبة محاطة بالخشية، وتمنت أن تلقي ببعض الأسئلة بين يديه، لعلمها الأكيد أنه ملأ حياته بالقراءة، والمسّرات غير الملوثّة. وحوّط أحلامه بسور من طفولة، وسياج من دهشة وصدق بلدي.

مالت إليه هرباً من ضائقة موجعة، ألّمت بحزنها، ولم تنس أن تفاتحه بالأسئلة، وبعض حنين قديم، وجدته على رفوف الذاكرة منزوياً:

. أين صارت أراضيك ودروبك؟!

لم يطلق العنان لأية ابتسامة رضى، أرادت الظهور، خشية أن تلوكها النظرات والألسن، وتؤلف حولها التآليف، وتُؤوَّل حولها التأويلات. واتجه بقامته موارية إلى حيث بقية قريته فوق "التلة" المجاوره، ثمَّ أتبع ذلك بالحديث:

. أرضي "حاكورة" واحدة، ودروبي مبعثرة "مدردرة" بين هنا . وأشار بيده، إلى بيته . وبين المدينه.

قصد بالـ "هنا" الأرض والجيران والدروب والذكريات التي ربطته بـ "شوق" والمدرسة، وهي فسّرت الـ "هنا" تفسيراً قريباً من تفسيره، وتمنته أن يسهب في الكلام، ليخلصها بعض الخلاص، من ضيقها وأساها.

قالت له:

. الـ "هنا" عرفناها أمّا الـ "هناك" لم نعرف عنها أي معلومات؟

. الـ "هناك" في المدينة، حيث العمل والمشقة وبعض الأمل.

. أنت على عهدك القديم بمصاحبة الآمال، ومعاداة اليأس؟

ـ وأنت هل نسيت عهدك مع الضحك الجميل، والمشاغبات المميزه، والأسئلة التي تتوالد من تلقاء نفسها ونفسك؟

كتمت فرحة خالصة، طافت بأرجاء روحها، إذ لاقت من يعرفها، وهي جميلة، يردّها ردّاً لطيفاً إلى حالها تلك.

"أبو الحناء" ليس كـ "زهرون" يشعر بهموم الآخرين، ويدركها، ويكتبها، لينتصر على همِّه وغمه، لكنه يؤخذ بأجواء المشاعر التي يلمحها، ويلاحظ ملامحها، عند جاره.

وراقه أن يصغي إلى حديثهما، ليستمتع بالكلام والإصغاء، وليستفيد أسلوباً جديداً، يقوي منطقه وتعابيره!

هتافات التلال، والحقول، والسفوح، علت واحتدم معناها، حين أقبلت غيمة ماطرة.

قالت "شوق"، وهي تهمّ بتوديع صديق أيام المدرسة:

. ألا ترى مثلي أن هذه الغيمة قادمة من جهة البحر؟!

جاء الجواب مطراً، جادت به الغيمة البحريّة، لتغسل الأغصان والأنفس من تعاسات الغبار والصدأ وصخب الجشع العصري.

ابتعدت "شوق" و"زهرون" على أمل اللقاء في الـ "هناك" أو في الـ "هنا" ووعدته ونفسها:

نحكي الكثير من الحكايات، حين نلتقي!؟

قال لنفسه، في حضرة المطر:

هذه الـ شوق تستحقّ الحياة والبهجة، لكنَّ المقادير تجري على غير ما يرام.

اشتدّ حيل المطر، وازداد تفرق الجيران باتجاه بيوتهم: حملتهم أكتاف الدروب إلى التلال وأحضان الأوديه، حيث القرى الملتمة على خضرتها، وخصورها كدمعة غيمة آتية لتسقي، وتذهب بالغبار، ولتبكي أيضاً. الغيم أجمل ما عنده البكاء!!

***

"شوق" امتلكت خيالاتها صوراً متقابله أو متنافره، وطفولة دروب عمرها المتبقي في الـ "هنا"؛ حتّى وجدت الحكي يطلع إلى شفتي بالها وإلى رأسها، وراحت تسرد لنفسها الصورة تلو الصورة:

"حسرون" جار أخي.. موظف في قضم العقارات الآن، وقبلاً كان بائساً ثرثاراً.. بشعاً...

درب بيت أهله، يمرُّ بعيداً عن درب بيتنا، لكنه كان كلَّ يوم يحاول الاقتراب بخطواته من دربنا.. أهرب منه، ويهرب منه زهرون، ويظلُّ يبحث عن أي خطوةٍ أنساها، أو أتركها قصداً في درب الحارة أو المدرسة...

طلب مرّة من "زهرون" بعض رغيف، مقابل عشر كذبات.. أعطاه نصف الرغيف المدهون بالزيت دون المقابل، وطالبه بإبعاد خطواته عن خطواتها..

وسرق في يوم عرس أخي مزمار "أبي الدلعونا" وباعه، للأسكافيِّ الأعرج، لكنَّ الاسكافي أرجع المزمار، مقابل "حُفنة" صدق وطيبة متبادلة بينه وبين أبي الدلعونا.

نظراته هي على حالها.. وملامحه توحي بالضائقة، تلو الضائقة: عيناه تخبئان حسداً يتلوّن كألوان الحرباء، وباقي الحشرات التي تعيش على حساب الأغصان الخضراء. صحت من مكابدتها ومعاناتها مع كابوسها، وفي حلقها يباس، كأنها استردّت عطشاً شديداً، من هواجر المدرسة، حيث يطول الدرب، وتتعب الظلال في صدِّ سياط الحرِّ، وردّ أذاه.

"تلفتت يمنة ويسرة فما ألفت إلاّ أصوات أنفاس أمها. وركضت إلى حارة "زهرون" لعلها تلاقي صوت "أبي الدلعونا" أو نغمة مزماره البلدية، التي تذكرها دائماً، رغم عدم ملاقاتها له!

أمعنت بحثاً في مخيلتها، عن صورة "زهرون" التي شدّتها إلى طفولة شجرات الجوز والخروب، والمطر الجميل، الذي يجيء إلى جسد الأرض بشجاعة، ليغسله بعض غسلٍ مليحٍ، من الغبار والصدأ.

طلع الكلام إلى شفتي وعيها "حفلة حكي يا شوق نحكيها.. فيها الهنا كاسات للأحباب نسقيها.. مرّت بحارة ريح غيمتنا وأمانيها.. أنا يا شوق.. حارة عشق وأنت مراميها.. أنت ضيا نسمات عاليها.. أنا الراعي وأغانيها.. شراع الضوع من "تلاتنا" وللتلات غاويها.. الأشجار إيد الأرض والحب إيد الأرض والحسن إيد الأرض والحزن إيد الأرض.. ما أعلى أياديها!!"

عادت إلى نعاسها، فعادت إليها صورة "حسرون" ودرب اليباس والعطش والخوف، على المتبقي من طمأنينة.. ووجدت على مدخل الغفوة الأولى والدها، يحدث أخاها وزوج أختها الصغرى، عن ضرورة شراء كرم ابن عمِّه "رقرق"؛ قبل فوات الأوان:

لا ينس أيّ منكما، أن يدبر أمر كرم "رقرق" القريب من الحاره، حاجتنا إليه أكيدة، لأنَّه يجاور حواكير البيوت، والدرب الكبير المؤدي إلى الساحة.

الصوت صوت أبي، والإصغاء إصغاء أخي وصهري!!

فلأبحث عن غفوة ثانية.. لكن صورة "حسرون" تتربص بي عند أي نعاس أريده. وها هوذا من جديد يتودّد لي، ظنّاً منه أنه صار أكثر براعة، في تقديم كذباته المسجله في "دوائر عقارات الكذب المستملك والمشاع":

ـ أنت يا "شوق" تبقين جميلة، وسيدة الصبايا، في كلِّ زمان ومكان.. أنت الرجاء الدائم لخاطري، وأنت الجمال كلّه.

. وأنت القاضم البشع لكلِّ مسرّة تلاقيها، وتريدني رجاء خاطرك!!؟

أين أنت يا زهرون.. أين الـ "هنا" المتبقي جميلاً، أين الحكي، الذي يطلع بالحب، وأسرار السعاده الطفله؟

وأين الـ "هناك" الذي يجود بـ "حُفنة" وفاء بلدي، يكفي لسدّ رمق جوعنا غير المريض، للحنين الطفل، المتبادل بين كلمة ومعناها، ومساء ومساء..

بين ساقية وضفتيها.. بين الصوت والصوت.. بين أبي الدلعونا، والأسكافي الأعرج، الذي أرجع المزمار..

ها هي الأرض الصغيرة التي وعدني بها أبي، قريبة من بيت أبي الحناء ومواويل "أبي الدلعونا" الذي اختار أن يبقى بيته قريباً من الساقية، والشجرات المعمرّة، وتخوم المراعي، ليظل صوته عالياً..

وأغانيه صافية كالنبع.. يعرف كيف يحب الأرض، ويحمي عرض نغماته، من العيب.. وهو يقول عن نفسه:

كرامتي من كرامة صوتي.. والصدق سياج الكلام، كما العيدان المركوزه سياج "الحواكير" المتجاوره..

في الـ "هنا" إلى جوار أرض الجيران، أبني بيتاً صغيراً، وأرفع قربه سياجاً من الشجر والعيدان، وترتد إلى صوتي عافيته، إذ الكلام على حاله!

لم تكمل غفوها الجميل، المسيَّج بأحلام بسيطة.. موجزة.. حتّى جاء صوت الوالد والأخ والصهر: نذهب مبكرين إلى "دوائر قضم العقارات" لنهيئ عملية نقل كرم "رقرق" من اسمه، إلى اسمنا!! قالت لنفسها: "الحكي نوعان: حكي يجيء من الحب المتبقي في "الحواكير" القديمة.. إنه يشفى من كلِّ سقم وصدأ ووجع بال.. وحكي يجيء من الغبار و"نوبات" الهلع والطمع، إنه يسبب الصدأ ومرض البال.. ما أوجع مرض البال!!

في الدوائر المخصصة، لاقوا "حسرون" يجترُّ كذبات اليوم الفائت.. رحبّ بهم، وخصّ الصهر بكذبة سوداء قليلاً:

أنت سيد الأسياد في حارة والد زوجك. اطلب مني: ماذا تريد؟

. أرض "رقرق" اشتريناها، ونريد تسجيلها!

"رقرق" عينان شاردتان شروداً غير مستفسر، وقامة ركيكه كشجرة دلب مرَّ بها عطش شديد، فأتعبها، وأيبسها.. وقد أخذه أبو الكروم بالغفلة، والكلام المعسول، والمدائح التي لا جدوى منها، وأذاها كبير:

ـ أنت قريبنا، وعلى حاجة إلى المال، لتكمل بناء بيتك، وتتزوج.. ونحن نريد الأرض، لنبني عليها غرفاً لمعصرة الزيتون، التي اشتريناها.. وأنت ستكون أحد الشركاء في الاستفادة من المعصرة.

ظلَّ أبو الكروم يقدم ويؤخر في الحديث، حتّى عصر قريبه "رقرق" عصراً نهائياً، وأقنعه بالتنازل عن الأرض، أمام الموظف: الكاتب بالـ عـ د ل؟!

و"رقرق" يضيع في أحلامه البريئة من النباهة والإيحاءات!

حسرون قضم من الصهر، ما تيّسر من الأوراق النقديه، بحجة "الرسوم"؛ وأنه دبّر الأمور تدبيراً قانونياً سريعاً.. فظيعاً:

الرسوم والضرائب، والطوابع، لا بد من تسديد قيمتها، حتّى تصير "المعاملة" عقارية.

بعد ذلك انصرف إلى غرفته وسط صخب القضم والهضم..

قال الصهر لنفسه: يكذب أبو الكروم، وأولاده.. وأنا أكذب.. لكن "حسرون" أسرع منا جميعاً في أداء الكذب، وفي تحقيق جشعه على عجل.. إنه شديد الجوع!!

***

استيقظ صبح "شوق" على صوت صياح الديك، يعلو من بيوت حارة الساقية، ممَّا جعلها تنفض من جسدها الغطاء، وعن عينيها النعاس، والقلق.

لم تقوَ على الفلات من غفواتها المحفوفة بالمخاوف وصورة حسرون، وصوت أبيها المتحفز دائماً لمقولات البيع والشراء، لكنها حين اتجهت عبر درب الكرم الكبير، إلى حارة الساقية صحبتها صورة "زهرون" ونغمة صوته المهيّأة للحب والرجاء.

"أبو الدلعونا" و"أبو لحناء" أمام "الحواكير" يشربان الشاي.. والمطر بدأ يشتدّ هطله والغيمات الماطرة تجدد شباب التراب!

قالت شوق: إنهما لم يشيخا.. وهذا من حسن حظ مجاورتي لهما..

زوجة أبي الحناء، أخذتها همّة "تعشيب" الأرض القريبة، لتكبر المزروعات، وتبقى؛ ولم تنس أن تعاتب زوجها وجاره:

ـ أنت وأبو الدلعونا لا ينتهي حديثكما، ولا يتوقف شربكما للشاي، وكأن الدنيا خلقت للحكي والشاي؟!

لم يجب الزوج على عتاب زوجه.. وتمنى أن يشير إليها سرّاً: إن "شوق" صارت قريبة منها.

دهشت "أم الحناء" لمرأى "شوق".. العائدة بعد طول غياب:

. أهلاً بست الصبايا.. زمان لم نرك؟

. سأصير جارتكم؟

. امتلكت من أبيك هذه الأرض؟

. لم أمتلك منه إلاّ هذه الأرض.. وشكراً له على كلِّ حال، لأنني صرت إلى جواركم.

سمع "أبو الدلعونا" الكلام، وتمنى أن يغني لـ "شوق" موال شوق عجباً، لكنه حسب حساباً لغيرة أم "الدلعونا" التي أقبلت من الأرض.. المطلة على الساقية.

في .."الفوق" المطر يشتدُّ صوت نشيده العالي..

ترحيب الجارين صاحبه ترحيب الغيمات الداكنة، المحتقنة ملامحها غضباً، وهمّةَ سقي شديد..

***

عبر المسافة الواصلة الفاصلة بين الـ "هنا" والـ "هناك" لم تغب صور الأرض والجيران، عن بال "شوق" والمطر المشتدّ حيله، زادها صحواً وحبّاً..

وفي اليوم التالي ابتهجت أكثر، لأنَّ الساقية جرت هادرة.. وجرفت الجدار الذي رفعه أخوها.. وفي الأيام التالية تتالت الغيمات، وصيحات البروق، حتّى فاض النهر فيضاناً مجنوناً، وأعاد ضفتيه، إلى عهدهما السابق، وجرف "الحواكير" التي كتبها الجشع كأحرف ناتئة على هوامش جسده: كلُّ جار

استلب طرفاً من أطراف النهر، أو الساقية، حتّى صار النهر تقسيمات بشعة، يتصادم من أجلها الجشع مع الجشع والجوع مع الجوع.. وكان صوت النهر يتساءل: هل يحقٌّ لغير ضفتّي أن يقتسمني، ويحدني، ويمتلك الشجرات القديمة؟!

وسؤال الساقية كمثل سؤاله، لم يهدأ، لكنّ المتطاولين على جسدها، أهملوا صوتها، إلى أن جاء المطر، وتدفقت الينابيع، وبدأت دورة الجريان، تعيد إلى الجسد المقهور حياة أقوى من اليباس والعطش..

بعد ذلك التقت "شوق" بـ "زهرون" وحكى لهما النهر والساقيه والغيمة: المطر العظيم، قد يقتل البشاعة، ويعيد للأرض قوامها.. والجريان المقتدر قد يجرف كذباً متراكماً من الأوردة.

***

كوكتيل

قصة: رياض طبرة– سورية

لم يُسرّ بالرقص معها، على الرغم من سعادته اللامحدودة في دخول عالم هذه السهرات، الجو المخملي غريبٌ عنه، وهو عنه أكثر غربة، ما زالت يداه مشققتين من آثار الأعمال اليدوية الشاقة، الخمرة التي دارت بالكاد في رأسه لم تجتث الخجل المتأصل لديه، ظل ريفياً ولو تزين بغير ذلك، حركته لا تخلو من جمود أو بلادة، إن تكلم تلعثم، وإن سئل احمرت وجنتاه، فكيف إن غمزت إحداهن، أو تعطفت بنظرة ذات معنى أو ذات مغزى..

الصالة التي ولجها ليلة احتفال السفارة بالعيد الوطني بعثت في نفسه سروراً ما بعده سرور، فهو بين كتاب وشعراء وصحفيين، وبين الحضور أكثر من نخلة تلهج بالدمشقية، أو وردة مثقلة بالدلالة، عرف بعضهن من شاشة التلفزيون، فهن إما مذيعات نشرة الأخبار، أو ممن يستضيفهن التلفزيون.

سهرته تلك فرصة للتباهي هكذا وجدها، سيقول إنه دعي إلى حفل كوكتيل في السفارة الفلانية، سلم عليه السفير أو القائم بالأعمال، ولن ينسى أن يذكر على مسامع زملائه أن المترجم قدمه كصفحي له اهتمامات بالشأن السياسي في الصحيفة العمالية المركزية.

نوافذ السفارة التي تطل على حديقة السبكي لم تبخل بنسائم دمشق العليلة في ذلك الصيف الحار جداً، والليل والخمرة يفعلان فعلهما في صدور العاشقين.

أما في صدور متابعي الشأن العام فإنهما يجعلان مفرداتهم أقل عنفاً مما كانت عليه في النهار، رآها بعد كأس أو كأسين من الوسكي الفاخر، سيدة مكتملة الأناقة معتدة كثيراً بشعرها الأشقر، فلا تمر لحظة إلا وتستدير يمنة أو يسرة، معلنة عن هذا الشأن الذهبي عند كتفيها، ولها من زرقة العيون والصدر الفسيح الرخامي ما يجعلها تفيض غنجاً ودلالاً وهي ذات البشرة البيضاء التي لم تكتمل نعومتها لحكمة أنها من باب الرأفة بالناظرين.

بسمتها وهي تمنحها لمن يشتهيها بطاقة عبور إلى كلام طيب، انحنى تأدباً أمام هذه السيدة مع أنه لم يقو على مصافحتها أو السؤال عن اسمها أو عملها.

ما لفت انتباهه أن شاباً في عمره تقريباً أو دون ذلك بقليل تركها للتو وذهب مع فتاة طلبت أن تراقصه، حاول جاهداً تذكر صورته، ربما لمحه مرة في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية، من هو لم يعد يذكر شيئاً عنه، وإلى جانبها كانت هناك امرأة شابة لم تبلغ الثلاثين من عمرها راحت تحدثها همساً مرة وبصوت عال مرة أخرى.

هو في الخامسة والعشرين والمهاة التي صادفها تلك الليلة تتراقص في السفارة تكبره بسنوات، ربما بعقد من الزمان لم يشكل ذلك لديه مانعاً للمحاولة، هذه السيدة اقتربت منه وبكل ما تملكه سيدة مدنية من رقة طلبت إليه أن يراقصها.

ظن للوهلة الأولى أن نظراته إليها توحي برغبة أكيدة في الرقص، لكنه لم يكن في صدد ذلك، لا ينكر أنه مبهور بمثل هذه الأناقة وهذا الجمال، وأنه مبهور أكثر جراء هذه الجرأة، ليس في سنواته القليلة التي عاشها في المدينة تجربة ناضجة ما لديه كتلة ملتهبة من عواطف وتيار جارف يكاد يقتلع، عفافه ومبدأيته ويحرك قدميه مثلما يحرك أصغريه.

لم يمض على وجوده في المدينة الزمن الذي ينسيه ما تلقاه من تعاليم، ومازالت العبارات المثالية حول الرجل الجدي تملأ مسامعه.

أمه الصارمة المتدينة بثقة أكيدة تحضه على تجنب الحرام، الحرام عندها يبدأ من النظرة إلى المرأة، فكيف باقي المفردات التي قد تؤدي إلى ما يتمناه الجسد وما تشتهيه الروح حاول دون جدوى، أن يتخلص مما هو فيه من إحراج، لم يفكر بالاعتذار.

هذه هي المرة الأولى التي تطلب منه امرأة أن ترقص معه على أنغام موسيقى لم يألفها سمعه، أو تتحرك قدماه على أنغامها، الدبكة التي يجيدها وتحلو له تبعث في نفسه الفرح، يدق قدمه بكل قوة، يتمايل، يقفز في الهواء وربما ينحني إلى الأرض، جلّ ما يطلبه أن تلمحه فتاة من بنات جيله فتمنحه ابتسامة الرضا، أو تنصرف فينصرف هو الآخر إلى غيرها، تردد في أن يعلن جهله لهذا النوع من الرقص، أسعفته الخمرة إلى حد ما، فهي التي تترك معاقريها ملوكاً فكيف لها أن تعجز عن تحريك كتلة ملتهبة تتهيأ للتحلل من الخجل.

مدّ يده بوجل واضح، وضعها كما أشارت له إلى الأعلى من الورك، وسحبت يده اليمنى لتودعها يدها وراحت قدمها توحي لقدمه ما وجب فعله.

راقت له الحركة، انتشى، واصل مراقبة من حوله، ولّى إحساسه، بمراقبة من حوله له، أدرك أن لا أحد في هذه الصالة معني بالالتفات إليه أو إلى هذه السيدة التي ربما كانت من المترددات على هذه السفارة بحكم لغتها أو بحكم وظيفتها في سفارة أخرى، اسمها لم يكن غريباً على مسامعه وهو المتابع لهذه الأسماء اللاتي يكثر ترددها في الصحف والدوريات فقد أحس بالحرج في البداية، لكنه

تحرر من ذلك وسألها عن اسمها.

أبدت شيئاً من الاستغراب، وهمست في إذنه بشيء من التعالي: يبدو أنك لأول مرة تدعى لمثل هذه النشاطات، أنا مهاة ألم تسمع باسمي أو تقرأ لي؟. آسف الآن تطابق الاسم مع معلوماتي عنك، اغتاظ لعدم سؤالها عن اسمه، هل يتطوع هكذا بالتعريف عن نفسه، لم يألف هذه العادة مع أنَّ العديد من معارفه الجدد يبدؤون بالتعريف عن أنفسهم قبل كل شيء.

اكتفت بالسؤال عن المكان الذي يعمل فيه، وعندما علمت أنه يعمل في صحيفة غير واسعة الانتشار تعمدت تجاهلها على عادة أهل هذه المدينة، (وين هي وشو بتبيع) أحس أن الإهانة أكبر من أن تمر، توانى في الرد لكن لا يهمه الأمر أو يعنيه، بلع ريقه، أرخى يده وحاول إبعاد يده اليسرى قليلاً، وتمنى لو أن النغمات تتوقف وليصفق الجميع للرقصة وتنتهي هذه المجاملة ويتلاشى هذا الرياء، لكن شيئاً من هذا لم يحدث، الموسيقا ظلت صاخبة ثم عادت إلى البطء وعاد ليجد نفسه وجهاً لوجه معها.

فجأة استدارت نحو ذاك الشاب الذي تركها وهو يراقص فتاة دون العشرين ونادته:

حبيبي، امتقع وجهه، أحس بلطخة على خده الأيمن فكيف له أن يدير لها الأيسر، تراجع عن قراره، همَّ باتجاهه سينتزع يده وجسده من يدها وجسدها، تجمّد كل شيء في عروقه، لوى قليلاً، أحست مهاة بكل هذا غمزت السيدة القريبة منها وهي تشمخ بأنفها ورأسها واستدارت نحوها بهذه القنبلة التي فجرت كل شيء: يبدو أنه يغار كثيراً. أدرك أنه وقع في بئر قادته قدماه إليه، وعليه أن ينهض. تراخى لم يقو على شيء، أمعن النظر في وجهها بدا الآن كل شيء غير ما كان، المرأة التي أمامه أكبر بكثير مما ظن وراودته نفسه أنها يمكن أن تكون له، اختلطت الأوراق أمامه، توقفت النغمات صفق الحضور، عادت الأنوار إلى الصالة أخذ مقعده على يمين الردهة في ما تجمع قبالته الشاب والسيدة ومهاة، نادته برفق ظاهر لا يخلو من مودة وبإشارة إلى الشاب أريد أن أعرفك:

-جورج ابني.

-ميشلين صديقتي.

***

الضحيّة!..

قصة: فريال سالم مكارم– سورية

حينما خرجت "لبنة" من شقّتها، كان ضباب تشرين يدثّر سطوح القرميد، ويتنفّس من رئات الهضاب في الساعات الأولى من الصباح الباكر.

رذاذ المطر كان يبعثر شعرها الأشقر المنسّق، فيعكّر صفو مزاجها. أخذت تجدّ في الوصول إلى سيارتها المتوقّفة عند ناصية الشارع. قادتها متّجهة إلى مركز عملها في المدينة، وأذنها تطرب بموسيقا الأغاني الشبابيّة، لكنّ شعوراً غامضاً كان يخامرها ويغمر صدرها بالخوف لحظة تمرُّ صورته في خيالها.

وجع الأسئلة يصرخ في أحشائها، يحاصرها؛ لماذا لم تعد تراه تائهاً متجوّلاً في الشوارع؟... أَرَحَلَ عن هذه الدّنيا؟ ومن يشعر بفراغ رحيله؟...

أسئلة تطرح نفسها، تفرض وجودها، وتأخذها بعيداً عن التمتّع بالموسيقا المنبعثة من جهاز السيارة. ليس من صلة تربطها بذاك الرجل الغريب البائس الذي كانت تقع عليه عيناها أثناء ذهابها إلى عملها أو العودة منه، وبالرغم من ذلك، تفكيرها منشغل به!...

عرفَتهُ يومها صدفة عابراً من حيّها، رأته لأول مرّة يمرّ أمام منزلها، وهي على الشرفة، ساعتذاك، تأمّلته مليّاً، أحسّت بشيء، يشدّها نحوه، منظره بثيابه الرّثة، وحركاته العشوائية، وإشارات يديه، وتمتمة شفتيه، كل ذلك كان يجذبها إليه، ويثير لديها تساؤلات عدّة.

. من يكون؟... أهو مجنون، أم مصابٌ بانفصامٍ جعله يكلّم نفسه؟...

فضولها المتجذّر فيها منذ صغرها دفعها مراراً إلى الوقوف على الشرفة بانتظار مروره عند الصّباح أو في المساء. خيطٌ غير منظورٍ كان يربطها بهذا الغريب، ما أن تراه قادماً حتّى تنغرس على الشرفة، ترقب تصرفاته المختلفة؛ كان يمشي بترنّحٍ، يمشّط شعره الأجعد بأصابعه، أحياناً، يرافق

يديه أثار مقود سيارة يقود به قيادة وهميّة، ومرّات، كان يحادث شخصاً يتخيّل وجوده إلى جانبه، يبادله أطراف الحديث، يربّت على كتفه، يبتسم، يعانقه، يهزّ رأسه معبّراً عن رأيه... وأحياناً، كانت تلمح على وجهه إمارات نسمةٍ "رومانسية" توحي بالهدوء، والحبّ، والعفويّة... وفي لحظات أخرى، كان يثور، يهرول عابساً مطبقاً قبضته على شيء ما مقتحماً...

بعض الشبّان من أصحاب المحلات التجاريّة في الحارة، كانوا ينتظرون مروره، ليكون تسليتهم، يقهقهون عندما يقتربون منه لمداعبته، فيغضب ويركض هارباً من عبثهم.

إنه غريب عن نفسه على ما يبدو... لم يكن يأبه ببرد الشتاء، ولا بحرّ الصيف، كان يقطع المسافات الطويلة مشياً على الأقدام. معظم سائقي الباصات العموميّة، لا يستجيب لإشارة يده، ولتوسل عينيه بالتوقف، علماً أن الأجرة لا تتعدى النزر اليسير ذهاباً وإياباً... علّهم كانوا يعرفون قصّته أنه لا يملك النقود في جيبه.

عندما كان يعترضه موقف كهذا، كان يحني رأسه حزيناً وعلى وجهه النحيل تبدو ملامح الذلّ ومخاض الألم.

***

أفكارها تتابع صوَرَهُ الماضية محاولة التركيز على القيادة، إلا أنّ صوراً متعدّدة لا رابط بينها أخذت تنتشر عابقة في جنان الذاكرة، وهي متّجهة إلى عملها في المكتب المخمليّ...

قهقهات ساخرة انبعثت بها لحظة تذكّرت إلى أين ستصل، حدّثت ذاتها متعجّبة من تيّار المال الجارف:

ـ "المكتب الفخم، ها... ها... ما الذي أوصلني إليه أليس الفتنة والأنوثة إلى جانب توصية معاليه؛ والموجّهة إلى سعادة... لأُقبَلَ "كسكرتيرة" خاصّة لمكتبه ولـ...".

لم ينسَ صاحب التوصية قبض الثمن مباشرة، حين خرق طبقة الأوزون بتلوّنه، وتأكد له أنّه ما زال حيوياً مقتدراً بالرغم من عمره السبعينيّ... وبعد ذلك، أرسلها إلى آخر يأمر وينهي من خلف مكتبه الفخم!...

لم تكن تحمل شهادة تخوّلها أيّ عمل إداري... تجلس كل يوم خلف مكتبها تقتل وقتها بحلّ الكلمات المتقاطعة، أو بالرد على الهواتف، أو بتنظيم مواعيد مقابلة سمّوه...

طلبات كثيرة قُدّمت لهذه الوظيفة، لكنّها نامت في الأدراج وأكلها العثّ، خصوصاً طلبات الشبّان منها.

الفتيات كنّ أوفر حظاً، أُجري لهنّ امتحانات تجريبيّة، ولكنّ لكل واحدة منهنّ مقابلة على انفراد في غرف خاصة كالسراديب المحصّنة، محظور على غير اللجان الذكورية الفاحصة... دخولها!...

كانت هي المحظوظة بين الجميع، توظّفت بمؤهّلات من نوع آخر!... جسدٌ حار... فنّ وشراهة في... وبعد أن امتُحنت وضع إشارة مقبولة إلى جانب اسمها!...

في المكتب، تكون الفتاة الرشيقة، المبتسمة، الجاهزة لتنفيذ أوامر صاحب المكتب العليا، حتّى وإن كانت سهرة عشاء تتبعها ليلة حمراء مع من تربطه بهم مصالح متبادلة، فاعتراضها مرفوض، وغنيمتها اللذة... وبعض الهدايا، ومحفظة عامرة بالنقود هي الأساس في نجاحها...

أمَّا إذا خطر لها أن تتذمّر أو تتأخر في تلبية الأوامر، يسرع إلى تذكيرها بالمرتّب المغري، والسيارة الفارهة، والهاتف المحمول، والثياب، والعطورات النادرة، والسفر... أو الرحيل إلى الأبدية!...

حقيقة مرّة، لم تكن "لبنة" تنكرها أمام ذاتها... معها وحدها تشعر بتحرّرها من أصفاد المال، وتبوح لها بجرأة بالحقائق التي تدور خلف الأبواب المضمّخة بعطر الذهب الأسود المتدفّق من قلب الصحراء...

***

على صوت صفارة شرطي المرور توقّفت فجأة، استعادت انتباهها، وجدَت نفسها في عُرض الطريق وقد اجتازت الإشارة الحمراء وكادت أن تتسبّب بوقوع الحوادث.

ما كان عليها سوى أن تقف جانباً مستجيبة لأمر رجل المرور الوسيم الذي سارع إلى طلب أوراقها الرسمية ورخصة القيادة. همّت تُناوله ما طلب، وأوشكت أن تسلّمه الأوراق، إلا أنها تذكّرت بأنّ الفوضى تأكل أحشاء البلد المترامي الأطراف... فكّرت لبرهة بدهاء للتخلّص من حجز أوراقها... لمعت في رأسها فكرة؛ ابتسمت بخبثٍ ورقّةٍ، مرّرت يدها بنعومة ودلال على تنورتها القصيرة التي تغطي مجالاً حيوياً صغيراً من جسدها، ثمَّ أبعدتْ ساقيها المكتنزتين عن بعضهما، والشرطي يتنعّم ويمنّي نفسه بصيدٍ وفيرٍ، وعندما رأته ينتعش و... ناولته بطاقة رقمها الهاتفي معتذرة بلطف، فبادرها الشرطي بابتسامة مبطّنة طالباً منها الانتباه أكثر، راجياً الالتقاء بها قريباً.

تابعت سيرها، وفي سرّها تتدحرج ضحكات ساخرة على هذه الدّنيا بما فيها من سوء تنظيم، وقلّة تحسين، وعدم تطبيق القوانين!...

للحظات، قرَّعت ذاتها، وحمّلت نفسها مسؤولية إغوائها، لكنها سرعان ما تراجعت عن ملامة ذاتها، عندها تذكّرت أنها ليست الوحيدة التي تقترف هكذا إثم، فهناك البعض ممّن تراهنّ منتشرات بربع ثيابهنّ في الفنادق، والمطاعم، والنوادي الليلية، وعلى شاشات "التلفاز" في صناعة الأغنية الشبابية التي تُظهر المرأة بوضعياتها المثيرة المختلفة التي تمتهنها للعرض الخارجي، عنصراً فاعلاً بالرجال.

في الناحية الأخرى من مسرح الحياة ترى الشباب يجلسون فوق الأرصفة يتأفّفون من البطالة، ومن شهاداتهم الجامعيّة التي يلتهمها العثُّ في الجوارير.

مدينة ملوّنة بالأزاهير، مصبّغة العادات، تلك هي مدينتها التي أصبحت تصدّر جميع أصناف الورد النضر، والتفاح الأحمر، واللحم الطازج المختوم بختم الله!... وتقبض ثمن صادراتها الفتيّة، حوالات مصرفيّة باهظة ممزوجة برائحة الذهب الأسود!...

***

وسط هذه الهواجس والأفكار المشوّشة لذبذبات مخّها كانت تقود سيّارتها بسرعة هائلة كأنها تسابق الضّباب المتكاثف وعواصف الشتاء الذي بدأ ينهمر بغزارة ويغسل شوارع بيروت.

ذهنها راحل مع صديقتها "سعاد" التي لا تقلُّ عنها جمالاً، إنها تعتبرها غبيّة، ترفض الاستمتاع بفتنتها... فكم من مرّة حاولتْ إقناعها بالاستفادة من أنوثتها الفاتنة البكر، لتغيير وضعها المعيشي، فقد جرّبت حظّها وتقدّمت بطلبات تعليم إلى المدارس الخاصة كمدّرسة لغة عربية، كانت تنطّ من مدرسة إلى أخرى علّها تُقبل في إحداها، لكن محاولاتها باءت بالفشل.

. "مسكينة سعاد" تأمل أن تصبح مدرّسة لتعيش بالنذر القليل، ألا تعلم أن باستطاعة أية مدرّسة كيمياء، فيزياء، أو حتّى لغة إنكليزية أن تعلّم اللغة العربية؟!. ليس المهم لدى تلك المدارس أن يتخرّج التلاميذ يعرفون لغتهم العربية أم لا... المهم أن يضعوا معلمة واحدة لمعظم المواد، فيوفّرون على جيوبهم... وهناك مدارس تدْرُس الطلبات المقدّمة لها من ناحية منفعة شخصيّة، فالذي يستطيع أن يجلب إلى المدرسة طلاباً أكثر بتوظيفه فيها يكون الأكثر حظاً ولو لم يكن ذا كفاءة...

***

السيارة تعبر أنفاس الضباب و"لبنة" ما زالت تفكّر بصديقتها "سعاد" لن تتركها تضيع في متاهات قناعاتها المثالية البائسة، ستجعلها تتبع نصائحها، ما تعرضه عليها كمرافقة سياحيّة للوافدين من بحر الرمال، يدرّ عليها مبالغ طائلة، هذا غير الدخل الإضافي الذي تناله حين تقوم بالترفيه عن السائح في دجى الليل.

إنها تدفن جمالها الساحر في مقبرة الأخلاق، وترضى بساعات تعليم خاص لتلاميذ تمرّ عليهم في منازلهم المعطّرة... كثيراً ما كانت "لبنة" تطلب منها التخلي عن شقائها هذا، ومرافقتها إلى أمكنةٍ تغنيها، وتؤمّنها من غدرات الحياة، إلا أن "سعاد" كانت عنيدة.

***

فكّرت "لبنة" لثوانٍ قبل أن تجيب نفسها عن سؤال طرحته، ترى الجمال أهو نعمة أم نقمة؟!... أوقفت سيارتها إلى جانب الطريق قرب البحر في منطقة "الرملة البيضاء" أشعلت سيجارة، ثمّ تمتمت:

. لعلّ الجمال نعمة لمن يفكر بعقل مثلي، ونقمة للتي لا تعرف استثماره... إنه ثروة بحدّ ذاته، إلا أن "سعاد" يكفيها . كما كانت تقول دائماً . أن تضع رأسها على وسادتها مرتاحة الضمير، سعيدة بما تجنيه مرفقاً بنظرات الاحترام ممّن حولها... هذه هي ذروة سعادتها، وقضية الموت تشغل بالها كما كانت تخبرها:

. "إن الموت يقف على أبوابنا يا "لبنة" به وحده يتساوى الغنيّ والفقير، الظالم والمظلوم، العاقل والمجنون... الناس جميعاً يجمع بينهم النَّفَس الذي يخرج من الصّدر في لحظةٍ ولا يعود إليه، تذكّري هذا دائماً، فكم أتمنّى أن تتخلّي عن كلّ هذه المظاهر المزيّفة وتتابعين دراستكِ الجامعية،

فتشقّين طريقكِ إلى النور".

كانت "لبنة" تتذكّر كلمات صديقتها... وعلى مقربة منها، وهي تتأمّل أمواج البحر، وقع نظرها على سيارة خاصّة، عند مقودها لم ترَ السائق، وإنّما رأت قدمين حافيتين تتحرّكان... تعجّبت... دقّقت أكثر، وبعد قليل ظهر رأس فتاة منكوشة الشعر، نصف عارية، كانت تدفن رأسها في حضن الشاب إلى جانبها، أخذت تتصرّف كمن تقوده غريزته. كالمخمور كانت تعانق الشاب بِوَلَهٍ، ثمَّ تنحني ثانية إلى حضنه و... وهو يسند رأسه إلى الكرسي، متراخي الأطراف.

مشاهد باتت تراها منتشرة في الطرقات العامة، أو بين قصب صخرة الروشة... في الشتاء أو في الصيف... في النهار أو في الليل، لا فرق عند هؤلاء، المهم أن يشبعوا نَهَم غرائزهم، حتّى وإن حصل ذلك على مشاهدة من بعضهم البعض، أو على عيون الأطفال والعائلات، كلها عندهم أمور ثانوية...

همست في سرّها:

. هذه الأمور الخادشة للحياء... والجارحة للذوق العام... كيف باتت تجري في الشوارع، وعلى مشاهدةٍ من المارّة . كما الحيوانات . من غير حسيب أو رقيب؟... لو كانت تجري على صورة حفلات عمل... خلف الستائر المخملية، ومع أصحاب الجيوب العامرة، تموّل آلهة من آلهات "عشتار" مقابل أن تعبئ نفسها بالعسل!... أو لو جرت في "الشاليهات"، أو بشكل آخر غير مرئي، لاختلف الأمر!... ولكن في الشارع أمام أنظار الناس، يا للغرابة؟!...

***

اقتربت الساعة من السابعة والنصف من صباحها هذا، عندما أطفأت سيجارتها الثالثة، محاورة نفسها:

. ترى إن رحلتُ عن هذه الدّنيا ماذا سأحمل معي؟.. علّني لن أحمل سوى الشهادة الطيّبة، أو العكس، إنها تزكية الناس عند الله كما يقولون... سأعيش يومي وبعدها!...

المِحَن والفقر لا يرحمان، كل يوم يزداد الجشع قاتلاً للضمير قبل أن يولد، مكدّساً أموالاً فوق أموال...

علّني سأعكف يوماً على ترك دجى الليل الذي أتخبّط فيه، لكن بعدما أضمن حياتي من قهر شبح الجوع بمبلغ أضعه في "المصرف" وشقّة، و...، فشيطان المال يتحكّم "بديناميكية" الحياة اليومية، لهذا، لن أترك "سعاد" تضيّع فرصتنا، عليّ إقناعها ولو بوسيلة الإدمان... قريباً سيصل شخص مهم ويريد وردة عطر تنعشه، ولن أجد أجمل منها، أجل، سأجعلها هديّته الثمينة، وأحصل على الربح الوفير!...

أدارت "لبنة" محرك سيارتها باتجاه مركز عملها، وانطلقت وسط الضباب والمطر يذوّب أحاسيسها، ويأخذها بعيداً عن اللحظة المتواجدة فيها إلى صُوَر ذاك الغريب البائس الذي كانت تراه

معظم أيامها الماضية، وكأنّ غيابه يشكّل غموضاً أو سرّا بالنسبة إليها.

ليتها تستطيع قتل خيالها ليتوقّف عن إخصاب تذكّر ذاك الرجل. شيء ما يحملها على الاضطراب وهي تقود سيارتها، قدمُها تدوس على "الفرامل" محاولة تخفيف السرعة، إلا أنها لا تستجيب المكابح كما يجب، فتزلّجت السيارة، واستدارت في مكانها بحركة لولبية، ثمَّ استقرّت بغير إصابة تُذكر، ولحسن الحظ كان الشارع خالياً من السيارات.

أخذت نفساً عميقاً، تابعت سيرها، وصورة الغريب تحاصرها، تلفّ حبالها حول عنقها، تُرهق رأسها، وتستنزف أعصابها... تحاول طرده من مخيّلتها إلا أنه يفرض وجوده عليها، ويذكّرها بفضولها الشديد الذي دفعها إلى سؤال أهل ضيعته وأقاربه في قرية "كفر متّى" عنه، فقيل لها يومئذٍ:

ـ "كان رجلاً عاقلاً ومن أشجع الأبطال، وكان مقاتلاً مقاوماً في الصفوف الأماميّة، إلى أن أصيب بشظايا العدو المغتصب أثناء قيامه بالواجب. عولج علاجاً مبدئياً في مستشفى خاص بمساعدة العائلة. لكنّه لم يكمل علاجه لعدم توفر المال اللازم لإجراء عمليّة نزع بعض بقايا شظايا مستقرة في الجهة اليسرى من الرأس.

أُخرج من المستشفى بعد التئام جروحه، وهام على وجهه كالوحوش في البراري، ليعود إلى منزله قبل حلول الظلام من كلّ يومٍ كالطير بحكم عادته الغريزيّة، إنّه لا يتذكّر اسمه، ولا من يكون، ولا يعرف حتّى أولاده... بعض فاعلي الخير أمّنوا لعائلته مساعدة ماليّة تكفيهم مذلّة السؤال!...".

في هذا الصباح المغبر تلاحقها صورته بإلحاح، تنبت في خوابي ذاكرتها طحالب طفيليّة، تشدّها للحظات عن مراقبة الطريق، تنظر فجأة فإذا بها قد اجتازت المنعطف الذي يصلها إلى مركز وظيفتها. بات عليها قطع مسافة طويلة على "الأوتستراد" لتعود إلى ذات النقطة التي تصلها إلى عملها، ولتصل في الموعد المحدّد زادت من سرعة العداد، وراحت السيارة تنهب الأرض نهباً وتطوي المسافة.

هناك في المكتب تنتظرها مهمّة شخصيّة خاصّة ستوكل إليها. أحدهم، من أصحاب النفوذ، قادم من الخارج، وعليها أن تحسن استقباله، وتقوم بضيافته على أتمّ وأكمل وجه.

إذن يتوجّب عليها السهر حتّى الصباح، أمامها ليلة دافئة ومتعبة... أحسَّت بتشنّج معدتها حالما تذكّرت تصرّف رجل الصحراء عندما يحظى بصيدٍ طريّ اللحم، يلتهمه بشراهة... ستكون معه إنسانة آليّة تطيع أوامره وتفعل كما يحبّ... اشمئزاز دفين سرى في عروقها، وعصف برأسها صداعٌ شديدٌ، وفي معمعة آلامها وشرودها تهيّأ لها أنّها لمحت شبحاً يعبر الشارع وسط الضباب، فداست على المكابح مذعورة محاولة تفادي كارثة، لكنها لم تستطع إيقاف سيارتها المتأرجحة إلا بعد أن دهست شخصاً ما واجتازت مسافة تحت الجسر المظلم، ثمَّ ارتطمت بالحائط متهشّمة الوجه، إثر تحطّم الزجاج أمامها وتناثره.

تدافع سائقو السيارات العابرة إلى مكان الحادث، أسعفوها وقد غابت عن وعيها، وبعدما

استفاقت، سارت ببطء وتثاقل باتجاه الضحيّة من غير أن تحرّك نصف جسدها الأيسر، أرادت أن تستوعب ما حدث... أفاقت من سكرة فجيعتها، كانت الجثّة مهشّمة مغتسلة بالدماء، مشهدٌ أرعبها... أشعرها بالدوّار، كاد أن يسقطها أرضاً لولا أن أسندها بعض الحضور.

اقتربت... ألقت نظرة فاحصة على معالم شخص الضحيّة قبل أن تسلّم نفسها لرجال الأمن والمسعفين، دُهشت... إنّه الغريب نفسه، الذي استحوذ على اهتمامها منذ أن رأته تائهاً في الشوارع للمرة الأولى، ليلاحقها بصوره المختلفة حتّى كان هو الضحيّة!...

***

الأفيال

قصة: ملك حاج عبيد– سورية

ـ بابا أنا قادم إلى دمشق.

يرقص قلبي، يرتعش جسدي، تتندى عيناي بالدموع، أفتح النافذة فيهل الربيع، تتفتح ورود الحديقة، يزهر اللوز، يتضوع عطر البرتقال، أرفع رأسي للسماء فأراها تتوهّج بألوان قوس قزح.

يا الله... ما الذي تفعله بنا كلمة حلوة، انتظرناها طويلاً حتّى كدنا نيأس من مجيئها.

كلمة... حلم... وعد... الآن أحس أن الأرض قد استقرت في مكانها الصحيح...

لو تعرف كم اشتقت إليك، لو تعرف ما الذي أخبئه وراء القسوة التي أظهرها حين يأتي ذكرك، أسمعهم يهمسون.

. مسكين، نسيه ابنه.

فأروح أزوِّر مكالمات وأخباراً وتحيّات...

ستأتي، وسآخذك لزيارتهم وسأقول لهم دون أن أتكلم.

. ما زلت أعيش في قلبه.

ستأتي، وعندها يزهو البيت بخطواتك، وصوتك، وضحكاتك، فالبيت من زمن لم ينعم بدفءٍ ولا بأنس.

رجل وحيد، لا أحد يزوره، حتّى إخوته وأولادهم قليلاً ما يطرقون بابه، كلٌ مشغولٌ بدنياه، يسألونك:

. لماذا لا تأتي إلينا؟

فتقول مكابراً:

. لأني أحب الوحدة.

وما دروا أن خلف قناع الخشونة يختفي قلب يتوق لحضور يزيل عنه كآبة الأيام.

صعب أن تحس بأنك تحترق شوقاً لرؤية إنسان وهو يضنّ عليك حتّى بالمكالمات.

لو بقيت منال على قيد الحياة هل ستكون قاسياً معها كما أنت معي؟

أصحيح أن ما يربط الأبناء بالأمهات أقوى ممَّا يربط الأبناء بالآباء؟

قالوا لي إنك لازمتها في المشفى، وإنك كنت تمسك يدها عندما فارقت الحياة.

أتعتقد أنها أحبتك أكثر ممَّا أحببتك؟ ولكن كيف يكون الحب أكثر ممَّا حملت لك؟

يندفع في قلبي الحنين إليكما إلى بيت، ودفء عائلة... وماضٍ لم يترك سواي على رصيف الذكريات، فأقوم إلى الخزانة استخرج ألبومات الصور... أتأمل الوجوه أبتعث الأحداث.

رحلة طويلة قضيناها في إنجلترا حتّى عدنا إلى دمشق، فتنقلت في أعمال مختلفة، وعندما استقررت في العمل جئت بمنال، عملنا معاً حتّى استطعنا أن نقف على أقدامنا... حياتنا كانت شاقة ولكنها لم تخل من السعادة.

كان أسعد يوم في حياتي عندما جئت يا عامر إلى هذه الدنيا... حاولت أن أقبض على لحظات السعادة بهذه الصور.

أضحك وأنا أقلّب الصور، أستعيد وجهك وغرتك الشقراء المنسدلة على جبينك.

ها هي منال تحملك... وهنا تدفع العربة وأنت فيها، وهنا تمسك بيديك وأنت تتعلم السير.

هذه صورتك في ثياب الحضانة، وهذه في المتنزه، ويوم أنهيت الإعدادية... وهذه مع رفاقك في الثانوية...

وها أنت يوم تخرّجك، ومنال تقف إلى جانبك... قليلة هي الصور التي تجمعني بك، أصحيح ما تقوله منال من أنني أكره الضوء وأحب الانعزال؟ وأن الخمس والثلاثين سنة التي قضيتها في لندن لم تمد لي جذوراً في المدينة ولم تجعلني أحزن على فراق صديق؟

يوم قررنا العودة قلت:

. سأبقى هنا فأنا لا أعرف مدينة غيرها.

أكان قرارك هذا إيذاناً بانسلاخك عنا، كبر علي أن أطلب إليك مرافقتنا، يومها ضحكت منال وقالت:

. لقد قرّر أن يصبح إنجليزياً ألا ترى شقرته وعينيه الزرقاوين.

أول مرة جلست في شرفة البيت بالشام قلت لمنال:

. الآن بدأت حياتنا.

خمس سنوات يا عامر عرفنا فيها الراحة فقد أرهقني العمل، ثمَّ جاء المرض.

لم أصدق أن منال القوية الواثقة ستتهاوى أمام ضرباته...

درت بها على جميع الأطباء، ثمَّ قررت أن تذهب إليك لتبحث عن الشفاء هناك، لكنها عادت بصندوق خشبي.

هل تعلم يا عامر أن رحيلها قد زلزلني وضيعني، وأني لم أعرف مقدار حبي لها إلا عندما فقدتها... هل تعرف معنى الفقد.

معنى أن تحس أن من رافقك رحلة العمر قد رحل وخلَّف لك طيفاً تناجيه، تحدثه، تطلب إليه أن يعود... يعدك بالرجوع لكنه يخلف وعده...

تتلفت حواليك فلا تقع إلا على الفراغ، هل تعرف معنى العدم يلفّك ويعتصرك ويسلب منك نسغ الحياة، ويحقن في عروقك السأم والشك.

يجعلك متوتراً، قنبلة مهيأة للانفجار في وجوه من حولك فيتبادلون نظرات الامتعاض، تلتقط النظرات فيشتعل غضبك أكثر، تصفق الباب وراءك وتصمم على القطيعة، يهاتفونك، تعرف أن الشفقة دافعهم فتغلظ لهم الكلام، يتجاوزون غلظتك ويأتون لزيارتك، تفرح من أعماقك ولكنك تمنع شفتيك من الابتسام.

تصرخ في وجوههم:

. لست بحاجة إليكم.

ولكن تعرف أنك تحتاجهم وأن الوحدة ثقيلة الوطء لا يعرف مرارتها إلا من ذاق طعمها....

وأنك لتدفع مرارتها، كنت تتخيل أن منال ما زالت على قيد الحياة، وأنها قادمة لزيارتك فتشتري لها باقة ورد وتذهب إلى المطار لاستقبالها...

تقف بين المنتظرين حتّى تذبل الورود، عندها تذكر آخر قدوم لها، كيف امتلأ البيت بالمعزين ثمَّ رحلوا ورحلت معهم يا عامر.

لماذا استدعي الذكريات الآن؟ أهو الفرح يستدعي الحزن؟.

غداً سيأتي عامر... صغيري أصبح مهندساً... زوجاً... أباً... هل صحيح أن ابنك يشبهني كما تقول... لو تعرف كم أنا فخور بك يا بني.

وأذهب إلى المطار ويضيء وجهك وسط المسافرين، فأحبس فرحتي، لا أريد أن ترى لهفتي... بينما قلبي يتوثّب ليضمك.

في الطريق من المطار إلى البيت أمطرتك بأسئلتي، وكنت تجيبني بعربيتك التي تكاد تتكسّر.

وقتها قلت لك:

. حدّث ابنك بالعربية لئلا تنسوا أنكم عرب.

حضّرت لك العشاء، ونثرت باقات الورد لأدخل الفرحة إلى قلبك علّك تطيل الزيارة.

تذكرنا منال، ورأيت نظرة حزن تعبر عينيك فغيرت الحديث، لا أريد للذكرى أن تطول لئلا تسلبني فرحتي بك.

أذكر أننا أنهينا عشاءنا وجلسنا نحتسي القهوة، عندها قال لي:

. بابا هناك موضوع أريد أن أتحدّث به معك.

طافت في ذهني فكرة أنه سيدعوني للذهاب إلى لندن والعيش معه هنا: قلت بنفسي سأرفض طلبه بلطف لئلا أجرحه.

تظاهرت بعدم المعرفة وسألته:

. ماذا تريد أن تقول يا عامر؟

. بابا. تعرف أن لدي مكتباً هندسياً، يؤمّن لي دخلاً معقولاً، ولكنني أريد أن أشارك في مشروع كبير.

خاب ظني، لكنني استطعت أن أبتلع الخيبة وأن أستبقي الابتسامة على شفتي.

قلت له بهدوء:

. يعجبني طموحك.

تأمَّلني لحظة ثمَّ قال لي:

. المشروع يحتاج إلى تمويل.

بآلية سألته:

. ما المطلوب مني؟

تأمَّلني لحظة ثمَّ قال:

. نصيبي من الميراث.

للحظة خيّل إليّ أنني لم أسمع جيداً، فنظرت مستفهماً.

تدفّق بالشرح وكنت أحاول أن أجمع نثار كلامه عن غلاء البيوت في دمشق، والموقع التجاري لبيتنا، وعن بيت صغير أستطيع أن أعيش فيه، وعن نصيبه من رصيدي بالبنك.

نظرت إليه غير مصدّق، كنت بحاجة إلى وقت كي أفهم المعادلة التي يحاول أن يقنعني بها، سهم أسود نفذ إلى ذهني فاستطعت أن أستوعب كلامه.

شعرت بجسدي يرتجف، وبأن دمي يغلي، وأن عيني قد خرجتا من رأسي وأنا أنظر إليه:

. بابا. لماذا تنظر إلي بهذه الطريقة.

سألته وأنا أحاول أن أجر الكلام من شفتي.

. أمن أجل الميراث كان مجيئك؟

. بابا...

. اسكت ولا تُكمل.

قلبت صينية القهوة بما فيها... صفقت الباب ورائي وخرجت...

استقبلني ليل دمشق ندياً ولكن النار كانت تشتعل في قلبي.

مشيت كثيراً، قطعت شوارع وحارات وعندما تعبت جلست على الرصيف...

طال جلوسي... كان ذهني ممسوحاً فارغاً لا شيء فيه إلا عبارة "أريد نصيبي من الميراث" تطرق رأسي بوقاحة ونذالة.

إذن، ليست المحبة التي دفعته للمجيء ولكن الميراث...

صررت على أسناني، وصرخت بكل قوتي يا بن الكلب...

وتذكرت أغنية حزينة كانت تغنيها أمي فغنيتها وبكيت كثيراً لم أدرِ متى خرجت ولم أدرِ كم استغرق تطوافي وجلوسي وغنائي وبكائي...

ولكنني كنت أحس بأنني مهدود وأن كل جزء من جسدي قد أصبح مرضوضاً بأوجاع ثقيلة...

وأني ضائع... بائس... مشرّد.

أهذا ما يريده لي أن أبيع بيتي وأتشرّد؟

عندما لاحت لي سيارة أجرة استوقفتها، بانت الدهشة في عيون السائق، وكاد السؤال يطفر من شفيته.

. ماذا تفعل في هذا الوقت المتأخر؟

لكني أشحت بوجهي، لم يكن باستطاعتي أن أتحدّث مع أحد، كان دوار القهر والقرف والجنون يعصف برأسي.

فتحت الباب بهدوء عاصفة تحاول كبح رياحها ووجدت نفسي أندفع إلى غرفته.

أيقظته قلت له:

. اجمع ثيابك واخرج من بيتي.

نظر إلي بوجوم:

. بابا.

. اصمت، لا أريد أن أسمعك.

ذليلاً خرج من البيت وسمعت اصطفاق الباب خلفه.

فاجـأتني عينـاي بالـدموع فخجلـت مـن نفسـي، هـل مـا جـرى كـان حقيقـة أم أننـي كنـت أشـاهد مسرحية عابثة؟

أهذا هو ابنك الذي بذلت عمرك لأجلـه، أهذا الـذي حملتـه بـين يـديك ونـاغيتـه، وأوصـلته إلـى المدرسة، وأخذته إلى الطبيب، وشددت قامتك عندما طاولك قامة؟

أهذا ابنك امتدادك... أملك؟

ليته لم يأتِ، لاحتفظت بوهم أن لي ابناً يحبني، ولكن الظروف اضطرته للحياة بعيداً عنّي.

حزن... مرارة... قرف... وأقوم إلـى الألبومـات التـي قضـيت يـومين أقلّبها، واستنطقها، فأشـعل النار فيها... أرى وجهه واللهب يأكله فأحرّك النار لأزيد احتراقه.

... شعرت بنصل حاد يخترق صدري وينفذ إلى قلبي فينقطع نفسي، أستجدي الهواء فيأبى أن يصل إلى رئتي...

أكاد أصرخ ولكني أكتم صرخاتي... أجر نفسي إلى السرير وأستلقي علَّ النهاية تأتيني فقد كفرت بالحياة.

سأموت وحيداً... لن أثقل على أحد، ما الذي أرجيه من الآخرين إذا كان ابني قد طعنني في صدري وهو يحدّق في عيني؟

لم أمت ولكنني شعرت بأن الموت قد أرسل لي إنذاراً.

تذكرت الأفيال عندما تحس بدنو أجلها كيف تهجر القطيع وتعود إلى مكان نشأتها تستظل شجرة قرب غدير ماء وتستلقي هناك حتّى تأتي النهاية.

أسرتني أنفة الأفيال وكبرياؤها، تحتفظ لنفسها بأسى الرحيل وتبقى ذكريات قوتها عند الآخرين.

شـعرت بحنينـي لمدينتنا الصـغيرة، استسلمت لنسائم بحرها تهب علـى قلبـي فتحـرّك فيـه حنينـاً لشيء غامض عذب بعيد.

من أعماقي انبعثت صورة أمي رقيقة هادئة... استرجع أغنياتها الحزينة... صوتها الهامس، أرى أبي عملاقاً هادر الصوت مشرق الوجه.

رأيت إخوتي وأخواتي يملؤون البيت، سمعت صراخنا وشجارنا وضحكاتنا...

خرجنا باكراً إلى دنيا الكدح، ثمَّ فرقتنا الحياة، ولكن ما فكر أحدنا أن ينظر في عيني أبيه ويطلب ميراثه.

قلت لأخوتي:

. سأعود إلى بلدنا.

استنكروا:

. وماذا تفعل هناك؟ أبواك غادرا البلد مذ كنا أطفالاً.

قلت:

. هناك جذورنا.

قالوا:

. لم يبق فيها أحد ممَّن نعرفه.

قلت:

. سأذهب

سأغادر المدينة التي شهدت هزيمتي وانكساري، سأبيع البيت الذي تلقيت فيه الطعنة، لا أريد شيئاً يذكرني بتلك الليلة.؟

على شاطئ بحر بلدتنا، اشتريت بيتاً صغيراً...

هنا مملكتي... هنا سأعيش ما تبقى لي من العمر... أتواصل مع فروع جذوري فلربما بقيت فيهم أصالة لم تخرّبها الحياة.

استغرقني تجديد البيت، تبليط أرضه... طلاء جدرانه... تلوين زخارفه... شراء أثاثه... رائع إحساسك بأنّك خلّفت الماضي وراءك وبدأت تبني الحياة وفق ما تريد...

أحسست حياة جديدة تفتح لي ذراعيها...

أتراني كنت أخدع نفسي فأتشاغل عمّا أحس؟

لمَ يداخلني الوهن... لمَ تغيّم الدنيا في عيني؟... أحس بشيء ينسل مني ويغادرني...

استيقظت والحمى ترعدني... أردت أن أصرخ ولكنني كززت على أسناني، لا أريد أن أكون ضعيفاً حتّى أمام نفسي.

عندما برح بي الألم صرخت ولكن صرختي لم تغادر حلقي.

تراءت لي أمي وأبي وجاءت منال، مددت لها يدي ولكنها راحت تبتعد عني... زحفت وراءها ولكنها خرجت من الباب واختفت في بيت الجيران.

رحت أضرب الباب بقبضتي... ثمَّ غبت عن الوعي، عندما فتحت عيني تبيّنت وجوه إخوتي وقتها انبعثت الدموع من عيني فغطيت وجهي.

قال أخي:

. ستعود معي إلى دمشق تعرض نفسك على طبيب هناك.

قلت:

. فات الأوان على الأفيال.

قال غاضباً:

. عن أية أفيال وقرود تتحدث، لن نتركك وحدك.

مشيت معه وأنا أقنع نفسي بأنني مكره، ولكنني في أعماقي كنت أحس بالامتنان تجاهه في المشفى يروحون حولي ويغدون، يسألون الأطباء، ثمَّ يطمأنونني:

. أزمة وتمر.

فأقول:

. سأرجع أقوى ممَّا كنت.

يبتسمون بوهن... فأتساءل لمَ يبدو عليهم الهم وأنا أسير في طريقي إلى التحسّن...

يدور رأسي، أحس فراغاً يدوم، أغمض عيني... أشعر أنني أطير إلى مكان بعيد، ولكن قبل أن أغيب شعرت بيد تمسك يدي، فتحت عيني فكان آخر ما رأيت وجه عامر وقد امتلأت عيناه بالدموع.

***

مراجعات

مقاربة أوليّة نقديّة متشائمة

د. جمال الدين خضور - سورية

إن المقاربة النقدية الهادئة لخارطة الشعر العربي في سورية في العقدين الماضيين لا تمشي ببيانات نوعيّة متميّزة بسمات خاصة، تجعلها تتخطى المراحل التي سبقتها، فاستمرار حالة الهزيمة العربية وانغلاق الأفق أمام النهوض القومي العربي الذي كان محتملاً في يوم ما لم يترك النصوص الأدبية بريئةً في مناحي تطورها وقدرتها على رسم خطها البياني الخاص. فإذا كان الشعر أكثر حراكاً من كل نواحي وأنماط المعرفة الاجتماعية، فهذا يعني قدرته على التأثر بمواقع الخراب التي اجتاحت كل شيء في الوطن العربي. ليس من ناحية عجزه عن إعادة تقديم قراءة شعرية لسيرورة المنظومة المعرفية العربية فقط، بل، ومن ناحية قدرته على امتلاك لغةٍ جديدةٍ، ومعاني مكتملة، أكثر قدرة على صياغة منظومة جمالية، تتجاوز ولا تتجمدّ، تكشف ولا تصف، تتمرد على الواقع ولا تستسلم له.

وبالتالي، لم ترتسم معالم بيانات خاصة لقصيدة جديدة، تعلن استمرار بيان الحداثة العربية التاريخي، والذي تجذّرَ شعرياً بعد نكبة عام 1948، وأظهر معالم منظومة شعرية خاصة في العقود التالية اتضحت دلالاتها على أيادي عمالقة قصيدة الحداثة من المحيط إلى الخليج.

وإذا كنا قد لامسنا الانكسار الكبير لذلك النمو بعد هزيمة المقاومة 1982، والاحتلال الأمريكي بعد حرب الخليج الثانية، فقد أشار ذلك إلى عجز بنيوي في المنظومة المعرفية التي تستند عليها مواقع انطلاقات النصوص الأدبية عموماً، والشعرية منها خصوصاً. وباستثناء أسماء قليلة جديدة، وقصائد أقل منها "وهذه وتلك لا تصنع بياناً شعرياً متميّزاً"، نجد أنفسنا عاجزين عن التقاط خارطة جديدة متماسكة البنية.

حتى النصوص التي ركنت إلى البنية الصوفية، لم تتعد في بنيتها اللغوية حدود الحلاج والسهروردي وابن عربي... واكتفت بالبنية الفكرية لما يمكن أن نسميه التصوف الفلسفي، فظهرت وكأنها معزولة تماماً عن واقعها الجمالي. حتى يمكننا القول إن تلك المحاولات لم تكن أكثر من هروبٍ متواضع من واقع مواجهة العجز الحاصل في التعبير الشعري. وهذا لا يعني أبداً أن نطلب من الشعر أن يقدم بياناً سياسياً أو اجتماعياً، أو مقاوِماً، خصوصاً عندما ينطق الواقع بالموت أكثر ما ينطق بالشعر، وعندما يجوب الموتى والشهداء شوارع وطننا أكثر مما تجوبه الحكايات والضباب والمطر والقصائد. وكيف للتصوّف أن يرسم نصاً شعرياً والتاريخ ملفوفٌ بالغبش، والكائن الاجتماعي موسوم بالهشاشة المهزومة وقد أعلن الواقع بوقاحة يومياته انتصاراته على كل الأشياء.

صحيحٌ أن اللغة تنتج المعنى، ولكن كيف الوصول إلى لغةٍ شعرية قادرة على كتابة واقع الشعر الخاص؟ كيف يمكن للألفاظ أن تكشف عن معانيها عبر رموزها وتركيباته اللغوية إن لم تتجاوز مستوى الكلام، وتنتقل من

المعيارية والاستعمالية إلى اللغة الداخلية التي تفصح عبر دلالاتها عن المعنى أولاً، ومن ثمّ عن معنى المعنى الذي يزيح الدلالة ولا يهدرها، يعترف بها متداخلة معه ولا يعطيها كل مكان الإشارة. فبيان العربية كان ومازال يؤكد على أولوية المعنى على اللفظ. والواقع العربي المعيش يفرز يومياً من المعاني والوقائع ما يسع كل بيانات الشعر. لكن وإذا كان البعض قد "اهتدى" إلى الطريق البعيد عن آليات المواجهة السياسية والقمع العربي، ولم يستطع خلق بيانه الشعري الخاص والمتميّز، وهذا ما يحدث بالضرورة مع النصوص الهاربة، فإنه لم يستطع إيجاد التمايز الشعري بين الحقيقة والمجاز، بين الرؤية والرؤيا. خصوصاً أن الرافعات الأيديولوجية والسياسية والتي ارتفعت بأصوات شعرية دون غيرها، عبر الإنجاز السياسي في سبعينات وثمانينات القرن المنصرم اهترأت في مواقعها، وتركت شغلها للمواقع الإدارية والتعيينات في رئاسة التحرير، والصفحات و"والملحقات الثقافية" وللدعوات للإطلالة المزمنة على المنابر الخشبية المومياوية، أو على صفحات مهملة لكتبٍ تملأ أروقة دور النشر والإهداءات اليومية.

إنَّ جيل الشعراء المناقش، هو الهاشل إلى اللاّمكان، إلى اللاّموقع، الباحث عن بيانٍ ضائع، الذي هزمته الحقائق الميدانية الموجودة في الوطن والكون، وبقي عاجزاً عن اكتشاف حقيقةٍ جديدة في الكون والوطن، أو حتى بناء حقيقة شعرية خاصة به. فالروّاد الأوائل بنوا قلعتهم الشعرية وعندما أعلنوا هزيمتهم في الثلث الأخير من القرن الماضي لم يكن القادمون الجدد قد حلموا بانتصار جديد بعد، فأتتهم الهزائم المتتالية، واخترقت لغتهم وبيانهم، وشتّتت أدواتهم، فهاموا في بيداء اللغة والواقع، عاجزين عن إعطاء معنى مكتملٍ لجملة إنشادية متميزة، تسمى "نصاً شعرياً".

وحتى إذا قلنا إن الخارطة الشعرية التي تشرف عليها المؤسسات الرسمية شاملة للنتاج الشعري في القطر العربي السوري، فنحن بهذا نجافي الواقع، فهناك أسماء هامّة تحاول أن تكتب نصّها المتميّز وهي خارج تلك المؤسسات، وبالتالي، فإن الاشتغال على أن ما بين أيدينا يوضح الخارطة الشعرية بكامل أبعادها، بعيدٌ عن الواقع.

ولكنّنا وحتى الآن لا نستطيع رسم معالم خاصة لشعراء العقد الأخير. فإذا كانت حقيقة الواقع أوسع وأعمق من حقائق الأدب السابقة، فكيف يمكن للشعر أن يمتلك الحقيقة الموجودة، ومن ثمَّ يحاول بناء حقيقة جديدة، إذا كانت الوقائع اليومية وسيرورتها وظروفها تمنع ميلاد شعرٍ متميز يبني حقائق جديدة عن الكون والوطن والناس؟!

إن الفاجعة الشاملة المعيشة على امتداد الساحة العربية ومنذ بدايات هزيمة المشروع القومي العربي خلقت ارتدادت حادة وعميقة وسلبية على مستوى اللغة والشعر. ومع المأزق المعرفي الذي عاشته المنظومة الثقافية العربية، والتالي لذلك، دفع بالحاضنات الإيديولوجية إلى الاستناد على عالم مأزوم ومهزوم. فبدأت النصوص تجمع الغبار من أماكن الخراب، وكأنها تعيد إنتاج العتمة بآليات العتمة نفسها. فاتجهت إلى اللغة الاستعمالية . التداولية لترصف صوراً مسطحة لأبنية أفقية من شعر يتراكم على مقامات المعيار المتواضع جداً. فأُهدرت البُنى الداخلية المرسومة بشعرية النص. وكلما انتقلت مع صورة عدتَ طافياً إلى السطح، لتعيد التقاط صورة أخرى، فكان البناء سطحياً واللغة مستعملةً، فولد النص هشاً.

وإذا كان كل نصٍّ شعري يولّد أسطوريته الخاصة، فلقد ابتعدت عن ولادات المداخل الأولى لمعنى الأسطورة، فانحدرت نحو النثريات اليومية مع عجزها الكامل عن توليد محاور فنية قابلة على حمل تلك اليوميات في محارمها. فبدت ولادات مشوّهة لما طرحته سطور الستينات والسبعينات من القرن المنصرم.

وانعكس هذا بشكل أساسي على "قصيدة النثر". ربما كان السقوط المريع للأفكار الكبرى، وهزيمة حرّاسها، على المستوى القومي "الوطني"، والطبقي، والتاريخي، ومستوى الهوية، ومعادلات العدالة والإنسانية والحرية وأفق الوحدة، أحد الأسباب الهامة لمآلات لم تُدْرَكْ، فاتكأت بالتالي على استنادات لا تعنيها العروبة والأفق القومي "الوطني" إلاَّ بمقدار اهتمامها بتغييرات المناخ في القطب الجنوبي.

وإذا تعدَّت قصيدة النثر، ذلك الحدّ باتجاه القصيدة . الفكرة الكبرى، فلقد بقيت ضمن فضاءات الذات للفكرة نفسها، مشتغلةً على اللغة، أكثر من شغلها على بنية النص الشعري وعلائقه الداخلية وقدرته على خلق حقائق شعرية جديدة، وهذه الأخيرة هي ما يميز النص الشعري مهما كان الثوب الفنيّ الذي يرتديه.

أمّا قصيدة التفعيلة، والتي تركن إلى الحداثة "السيّابيّة" بملامحها المتعددة فلقد بقيت ترطن بالصور الشعرية المتراكبة بدون الدخول إلى الدلالات والمعاني الكبرى لنصوص مكتملة. وحاولت دائماً البحث عن التحريك الخارجي للغة مفتشةً وبشكل قسري عن موقع لقافيةٍ أو وزن. فبدت النصوص منكسرة القوام هنا أو هناك.

وبجانبٍ آخر، اتجهت القصيدة العربية الكلاسيكية نحو النظم، وسلّمت نفسها لموسيقى البيت الشعري وللقافية الموسيقية المتوازنة أحياناً، والقسرية أحياناً أخرى. فلم يأتِ إلى الساحة الشعرية "أبو العلاء" الجديد الصغير ولا أبو نواس أو أبو تمام أو متنبي القرون التالية.

وإذا كنا في مساحة التلقي نستدعي العناصر التي تجعل النص الأدبي شعرياً يجدر بنا مقاربته عبر دلالاته وصولاً إلى معناه، حيث يعطي اكتمال التكوين عبر الجملة الإشارية التي اعتمد عليها. فالأبعاد الزمنية التي تعطي فضاءات النص مساحة حراكها تركن في النص الشعري المسمى إلى البُنى السردية ذات الخط الزمني الفيزيائي المستقيم في معظم النصوص.

أما علاقات التخييل، فهي تتأرجح بين البنية اللفظية والتركيبية لتصل إلى الصورة، والتي بحد ذاتها لا تصنع قصيدة إن لم تتشكَّل مع التكوين التركيبي المتداخل في البنية النصية بُنى فراغية حجمية تعدّد التخييل وتبتعد عن أحاديته الواسمة للأصناف الأدبية الأخرى. وهكذا تتأرجح أيضاً علاقات الغياب والحضور. فهي في معظمها خطية، بسيطة، غير مركّبة، إذا استند عليها النص، وفي معظم حالاتها تميل إلى الإيماء. فمعظم النصوص يخلو من العلاقات الغيابية، التي تعيد حركية الأزمنة في النص إلى فضاءاتها المتعددة والواسعة.

ملامح أولية حادة مقلقة وجارحة كماء الأوكسجين، حاولنا ترتيبها في عجالة متشائمة لمقاربة متواضعة لركام من النصوص، يبدو في تراكم الأوراق التي يُنشر عليها وكأنه تجاوز الماضي، وفي واقع الأمر لا يتعدى وجوده حجوم الأوراق ومساحاتها.

وتبدو تلك الوشاية عامة للشعر العربي عموماً مع نهايات القرن العشرين. قد نكون بحاجة ماسة لإعادة إحياء أقانيم أفكارنا الكبرى، الهوية العربية، المد القومي، الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، الديمقراطية بسويّاتها المتعددة، حرية القاع الشعبي، معاني التحرير.... وبنفس الوقت قد تبدو الحاجة ماسّة لإحياء حراس الأفكار الكبرى، وإيقاظهم من سباتهم المديد، وأول أولئك الحراس هو النص الشعري العظيم.

****

الرواية التاريخية- شهادة

سميحة خريس ـ الأردن

ما هو التاريخ أصلاً؟؟؟

إنه السؤال الأكثر صعوبة، الذي لا أرغب في تحمل الإجابة عنه، ناهيك عن أنـي لا أحبـذ أن نتوصل إلى جواب عن سؤالنا: ما هي الرواية أساساً؟

أليست كل لحظة تنطوي تدخل مباشرة في ذمة التاريخ؟ أعني أن اللحظة التي عبّرت بين جلوسي إليكم وحديثي معكم، صارت في ذمة التاريخ، كيف يمكن إذاً أن نتحايل بالقول إن لحظة ماضية، مضت حقاً، إذا ما كانت نتائجها ووقعها تسم الحاضر بنارها أو نورها!!

إنها قضية شائكة، ذلك أننا نكون أحياناً إزاء أحداث تصنف على أنها تاريخية، بعيدة في زمانها عن زماننا، ولكن وجودها وثقلها أشدّ وطأة من لحظتنا الراهنة، ليس من السهل تحليل هذه الظاهرة وإلا وقعنا في فخ الحيرة بين ما هو قريب منا وما هو بعيد، ربَّما افتقدنا القدرة في السير على دروب لا نعرف إذا ما كانت تنتمي إلى اللحظة أو التاريخ، وفي تقديري أن هذا حال المفكرين الذين لم يبرعوا في تفهم تداخل الأزمنة، وبالتالي فقدوا بوصلة التحليل السليم، ومن موقعي ككاتبة روائية احترفت الكذب على الواقع في سبيل التخييل الأجمل وهو الرواية، أتساءل، هل تمارس الرواية تحليلها الخاص وتتحدث بمنطق مغاير عن منطق المؤرخين؟؟

ليس هم الروائي تغيير الواقع أو تزييفه، ولكنه يفلح في قراءة مغايرة، قادرة على سبر الخفايا، بحيث يمكن للخيالي في العمل الفني أن يمنح الواقعي معنى، وبحيث يمكن للروائي أن يتحدث بزهو عن مشاركته المحتملة في صياغة الذاكرة، كونه يقوم بحمل ثيمات الميثولوجيا التي كانت أيديولوجيا زمانها، ثمَّ يمررها على أيديولوجيا عصره، وأخيراً يبتدع فكرته الخاصة ليضيفها على هذا المزيج الإنساني الفذ مشاركاً أصيلاً في المسيرة.

لعلّنا نشعر بالخوف دائماً من تبدّد الحياة التي نعرفها، ليست تلك المرئية تماماً والتي نتركها على الصور والأفكار والكتب، ولكن تلك الخفية التي نملك وحدنا كأفراد مفاتيح أسرارها، نخاف أن تتبدد مثل ضوء خادع، نخاف أن تنسى أحلامنا، أن تنسى الأحلام على الإطلاق، لهذا نحصن أنفسنا بنصب للإنسان الحقيقي الذي يقطن هذا الجسد المنذور للفناء، كما نجترح الإنسان المتمنى، والواقع المشتهى الذي لم يقع أساساً، هذا أحد أسباب كتابة الرواية التي يسمونها "التاريخية"، ليس الأمر مجرّد ارتداد ماضوي، أو رفض للحاضر، أو جبن أو تقاعس عن مواجهته، ومحاولة لستره برداء من الماضي، كل هذه الاتهامات قد تصح

في بعض الأحيان، وقد تجانب الصواب في أحيان أخرى، إذ لا يمكن توجيهها لكل نص يستخدم التاريخ، لهذا أقول إن الخوف أحد أسباب كتابة هذا النوع من الرواية، ففي غمرة الحياة الموسومة بالواقعية وتلك التي تقتني الأقنعة كأحد أحبّ مستلزمات مسايرة الحياة، نخاف ضياع الملامح المخفية وراء القناع، نخاف ضياع معارفنا التي لم يتم الاعتراف بها في الكتب والمناهج، بالتالي ضياع معارف الحياة، وهل ما تنقله الرواية إلا تقارير عن المستتر منا، ومعارف لم يتم جمعها هكذا متجانسة متوافقة إلا بين دفتي رواية مطبوعة؟

قد يبدو هذا الرأي متطرفاً في عاطفته، منسوباً للرغبات، ولكن إذا ما اقتربنا منه أكثر لوجدناه منسوباً إلى المسيرة البشرية التي عليها أن تواصل أحلامها وتصحح مسارها عبر الفن.

الرواية التاريخية في يقيني لا تنفصم عن الحياة، بل تسير موازية لها، وتبزها أهمية خاصة أن الحياة الواقعية معرضة باستمرار للتزوير وقلب الحقائق سواء لتعدد الرؤى، أم لتعدد الأهداف والغايات، ووحدها الرواية، الكاذبة أساساً، تقول ما هو حقيقي عن الإنسان، إنها "المنيفست" الحقيقي له، وبسبب من فتنتها وسطوتها تصير أيضاً الحقيقة المسلم بها لدي الجمع كله، فالناس وعبر العصور يثقون بادعاءات الروائي لا بوثيقة المؤرخ.

لا تثير هذه الإشكالية عجبي، وأقبلها مثل كل تناقضات الحياة، لكن الغريب أني وأنا أزحف زحفاً بطيئاً وخبيثاً إلى كرمة المؤرخين كنت أزداد إيماناً بأن الروايات تحمل في إهابها الحقيقة وما وراء الحقيقة، وقد يكون الأمر هزلياً عندما ينسى القراء الواقع كما حدث في رواية لورنس "أعمدة الحكمة السبعة" ويستعيرون رواية الروائي لتكون هي البديل عن الواقع الذي سطّره المؤرخون والعسكريون والساسة في كتب عدة لم ينل أي منها شهرة الرواية المتخيلة، عندما كتبت رواية "القرمية" بحثتُ في بعض الوقائع حول لورنس العرب، لأجد أن روايته تحولت إلى وثيقة حول أحداث الثورة العربية الكبرى، بل إن الكثير من المراجع السياسية والعسكرية والتاريخية، تعيد سرد الرواية كما جاءت على لسان لورنس متغاضية عن الوقائع على الأرض، رغم أن هذه الأحداث تنتمي إلى التاريخ القريب الذي يمكن التحقق منه، وما يزال كثير من أبطاله على قيد الحياة، وأذكر أنني تحاورت مع باحثين يعدّان رسالة جامعية حول تلك الأحداث، ويسرت لهما العودة إلى مصادر موثوقة وأشخاص لديهم ما شاهدوه، حتّى لو لم نسلم به، فإنه لابدَّ أن يخدم البحث الواقعي الأكاديمي، ولكني فوجئت بإصرارهما على الاكتفاء بالرواية (رواية لورنس) دون الرجوع إلى أصحاب الحدث، عندها بدأت أفهم سطوة الرواية، بل وأعددت روايتي "القرمية" لتصارع سطوة رواية أوسع انتشاراً وشهرة وأهمية على الصعيد السياسي، ولا يمكنني القول إني جئت بالحقيقة وحدي ولكنها رواية أخرى عن زمن واحد، هنا تتصارع الرؤى، ويصبح الزمان الواحد عديداً.

يتحدّث "ماركيز" عن روايته (مئة عام من العزلة) موضحاً أنه أجرى بحثاً حول تمرّد عمال مزارع الموز آملاً بأن يصور المذبحة التي وقعت آنذاك، وإنه فوجئ بأن عدد الضحايا لم يتجاوز تسعة عشر قتيلاً، وهو رقم على الصعيد الفني لا يثير الاهتمام وإن كان إنسانياً يحمل ذات المعنى حول قهر الإنسان، ولكنه لا يكفي لفتنة الرواية حتّى لو أشعل ثورة في الواقع، من أين إذاً سيملأ "ماركيز" القطار بالجثث؟ هكذا وجد نفسه ينساق إلى الإثارة فيجعل عدد ضحايا المذبحة يصل إلى ثلاثة آلاف، سنختلف هنا حول أهمية ما فعله ماركيز فنياً، وقد يتهمه بعضهم بالتزوير للواقع، وقد يشمئز آخرون من الابتزاز العاطفي الذي يُحدثه المشهد المكتوب، ليس هذا ما أريد الإشارة إليه، ولكن القضية التي أريد الوصول إليها، أنه وفيما بعد، وجد "ماركيز" الباحثين في تلك الحقبة يعتمدون الرقم الذي اخترعه في لحظة "تبهير وإبهار" فنية وكأنه التاريخ الواقعي.

هل يذكرنا ذلك بروايات "سياسية" أخرى خارج سياق الأدب، روايات صيغت بعين شريرة واستثمرت الحكايا الخيالية حولها لجعل العالم كله يركع معتذراً عن مذابح جماعية لم تقع بهذا الحجم وعلى هذه الصورة التي تمَّ ترويجها؟ بل كيف تمكنت هذه الروايات التي سممت عقل العالم من جعله يتواطأ مع إجرام المجرمين إشفاقاً على تاريخ مهول ومخترع، إنه استثمار سياسي ناجح وقعنا نحن العرب ضحية له.

لا أنكر أنني مسكونة بالتاريخ، القريب والبعيد، عاشقة للبحث عن التفاصيل التي لم يكتبها أحد، والتي بإمكاني الشعور بها واستدعاؤها، كل لحظة تتقضى تستدعيني لتأملها أكثر، وقد أتمرد على هذا الافتتان رغبة مني باللحاق بيومي وعصري، كأني لا أسلم قيادي للتاريخ وإن كنت أحاول فهمه، في روايتي "شجرة الفهود" كتبت التاريخ القريب، الذي ما يزال غضاً في الذاكرة، وعبرت عن شيء غامض من حنين المغترب، إذ كنت قد بدأت أصاب بما يمكن تسميته "الاغتراب الروحي"، كنت أتجوّل في ذكرياتي كل يوم لأعرف من أنا، أمَّا رواية "القرمية" فكانت تحدياً مختلفاً، كانت خياراً واعياً في أن أتناول مرحلة تاريخية كثر حولها الخلاف، لم أرد تمجيد الثورة العربية كما خيّل لبعضهم، ولكن أردت مسح الغبار عن الوجوه الصبيحة التي حملت بالثورة وخسرتها بشرف، كانت الأحداث مكتوبة سلفاً وموثقة في عشرات الكتب، ولا أخفيكم، ترددت وسألت نفسي أي جديد لدي لأكتبه؟؟ لقد وقفت أمام تحد، لأنَّ مجمل الحقائق حول الحدث كانت مكتوبة، لقد استفزني المكتوب وتحداني، لم أصدق الواقع كما سطره المؤرخون والعسكريون والقادة والسادة والعبيد، بل وبلغ بي الحماس أنني ظننت بأن هبة الكتابة منحت لي فقط كي أكشف هذا التزوير الخطير الذي حدث في التاريخ والذاكرة، هذا المنحى هاجمني أثناء إنجاز "شجرة الفهود" ولم أعره انتباهاً، ولكنه كان يقينياً وثابتاً في المرحلة اللاحقة، إذ خاطب الحرفي فيّ، صارت عنايتي به مقصودة بذاتها. لقد علمتني هذه الرواية بالتحديد، أنه لا يجدر بنا تقديس التاريخ ولكن إعادة قراءته.

في "القرمية" كانت الرواية التاريخية وسيلتي، دون الرهان الخاسر على دوري في تغيير العالم، بل وربما لعجزي عن القيام بهذا الدور، أراني معنية بتصويب ما مضى، لا بتزويره، ولكن إعادة قراءته في ضوء ما تراه عيني، فأدعي بأنني زرقاء اليمامة، أبدل الأحداث وأشوه وجوهاً تجمّلت كذباً، وأجمِّل وجوهاً شوهت خطأ، أصنع وجوها جديدة لم تعد هناك في الماضي لأنها ذهبت وحلت محلها صنيعتي، عندما دخلت الهيكل الروائي، كان يقيني بأني سأكتب عن الإنسان، لأكتشف أنه عجينة شكَّلها المكان الذي يطالب بحظه من التواجد باعتباره الشاهد الأهم على صيرورة التاريخ وتغيراته.

وهكذا في نهاية المطاف سيكون عسيراً أن تفصل الحقيقي عن المخترع، ستتداخل حدود الواقع بحدود الخيال، وسيكون بإمكان القارئ أن يقرأ تاريخاً وفناً يمكنه من أن يكون طرفاً بالرفض أو القبول، عكس ما تمليه عليه المناهج وكتب المؤرخين من وقائع لا يأتيها الباطل من تحتها ولا من فوقها، وعليه بقهر تام، التسليم بها.

في الرواية التي تتجرأ على الوثيقة وعلى التاريخ أحترم قدسية الشكل الروائي من حيث هو صنف له ملامحه، لا ملامح مسخ شاذة، ولكن ملامح فن مرن قابل للأخذ من مختلف مشارب الفنون والجنون إذا لزم الأمر، على أن يشبه نفسه ولا يرتبك في اسمه الواضح الذي نستطيع أن نمسك به، ولا أقول "المتعارف

عليه"، فما هو متعارف عليه قابل للنسف والتغيير في أي لحظة، فالرواية تعني عندي رواية، علي أن أمسك بخيوطها تماماً وأن لا أسمح لها أن تلفت وإن أغرتني الأساليب الحديثة لكتابة الرواية، إنَّما أطمح حين أكتب النص بأن أكون لاعب المسرح الماهر الذي يمسك بالخيوط ويحركها، وأريد أن أكون في قلب الدمية التي ترقص على أرض المسرح.

ولأني مقتنعة في الفن بأني الصانع والمصنوع، وقد عانيت كثيراً بين سطوة التاريخ على ما أكتب ومحاولتي الانفلات منه والتحكم به، حاولت مرتين التحرر منه هاجساً مسيطراً، وذلك في روايتي "خشخاش" و"الصحن" كان هروبي منه متعمداً ومقصوداً، سواء على صعيد الشكل أو المضمون، ذلك أني بقدر شغفي بالتاريخ، معنية بالانتساب إلى المستقبل القادم، انسحبت من لعبة الرصد لأحداث الحياة التي مضت، لأمارس لعبة النبش في ذات الإنسان المتطلع إلى الغد.

علمتني هذه التجربة أن أعود للتاريخ معبأة تماماً بالذات، وبأسلحة أثقل ما يقال فيها إني أشعر بالثقة على استثمار التاريخ أكثر من قدرته على استعبادي، وهو زهو قد لا يكون مبرراً ولا منطقياً، ولكني منه أستمدّ جرأتي على لتاريخ، وهكذا كتبت "دفاتر الطوفان" وهي تتناول تاريخ عمان في الثلاثينيات، ولكنها تجر البشر والأحداث واللغة إلى يومنا ومستقبلنا عنوة، لا أنكر أن التأريخ ظل خبيثاً معي، لم يستسلم، فجاءت بعض فصول الرواية تحمل سطوته وتسخر من محاولاتي وترسخ استمراره ولو على صورة حديث الرحالة الذي كتب وثيقة تاريخ المدينة خارج سياق الرواية من جهة، وبلغة المقامات من جهة أخرى، حفاظاً أميناً على رواية مضت، ولكنها قادرة على التواجد في نص حداثي كما هي متواجدة في العصر.

التاريخ مغامرة تشبه القفز في الفراغ، أو على أرض السراب، ما أن تختار دخول أنفاقها حتّى تعلق بما ورائك وما أمامك، ويصير حراكك ضرباً من المعارك مع شباك تحيط بك، في محاولة لإرغام العالم على سماع صوتك، تعلق للأبد بوعد المغامرة المخاتل في مزيد من الكشف أو الفهم، أدخل نفق التاريخ ولكني لا أعيد كتابته، أختار منه ما يخدم شخوصي، وأكتفي بما يمرر رسالتي، وأجرؤ عليه، بقدر ما أتعلم منه، أفرح حين تقودني الأحداث التاريخية بعيداً عن قناعتي، هذا الأمر يجعلني أكتشف أني أدخل الرواية بروح المغامر ودون أحكام مسبقة على الحدث، ولا يهمني بكثير أو قليل أن أسجل أحداثاً تاريخية، قد يقع هذا التسجيل إذا كان يخدم النص، لكنه ليس هدفاً بذاته، ذلك أن مهمة التاريخ أن يلم بكل ما حدث، ومهمتي أن ألملم ما تساقط غفلة من عباءة التاريخ، أن أعيد للذاكرة سعي الإنسان، أن أحميه من النسيان، ولا يعنيني أن أكون شديدة الإخلاص للواقعة التاريخية، فلست مؤرخاً مسؤولاً عن صدق الوقائع، رغم أن المؤرخين أثبتوا على مر العصور عدم إخلاصهم أيضاً لأسباب تتعلّق بالمصالح وصراع القوى والانحياز إلى السلطات في الغالب، ولكني لا أدعي هذا الإخلاص ولست ملزمة به فنياً أو أخلاقياً، أنحاز لمصلحة من ضاعت مصالحهم، وأقف في خندق الضعفاء، ولكني أخلص للتخييل الذي يشق جسد الواقع ويثريه وقد يصير أكثر حقيقة منه، لا في مقام مخادعة القارئ، ولكن في مقام الرواية، حيث أبحث عن الإنسان والمغزى من قلب استعارات واقعية، لهذا أتحمّس لما هو منسي ومهمل ومرمي، أتعامل مع الرواية كمغامرة اكتشاف لا توثيق تاريخي.

دائماً وفي كل نص روائي، كانت لدي روايتي عن الأحداث، وحكايتي عن الأشخاص، المتخيلين والحقيقيين، ولعلها رواية لا تعجب أحداً ممَّن أعلنوا رواياتهم حول ذات الفترة والحدث، ولكني مدفوعة بالشعور بدوري رحت أكشف وجهاً مغايراً للحقيقة، يصدمني النشاط البحثي الذي أقوم به عادة، إذ تنهال عليّ معارف جديدة، كما اكتشف ضلالات كثيرة كنت أعدها من المسلّمات، أثناء إنجاز النص أهتز مثل ورقة شجر

ضائعة في الريح، بينما هناك أرواح الشخوص الروائية تعاودني مثل هامة وقع الظلم عليها، تناديني، وتكتب فوق أوراقي حكاياتها.

يسألونني أين يبدأ الخيال وأين تنتهي الحقيقة في هذه الرواية أو تلك، إنها لعبة إمداد الوهم بالحقيقة كي تكتسب النصوص شيئاً من حرارة الواقع، لا أحاول تغيير ما وقع لأسماء بعينها، ولكني أستعير منها توابل لمائدتي، وإذا ما حدث الخلط لديكم أقول دون براءة، هذا ما ذهبت إليه وهو مقصدي، لديكم شهادتي وشهادتهم فمن تصدقون، العالم الذي مات ويتحدث عنه المؤرخ، أم عالمي الذي يولد على الورق؟

أراهن مع ميلان كونديرا على أن الرواية لا تموت أبداً، و(إذا كان ثمَّة موت فإن العالم هو الذي يموت، وليس الرواية).

التاريخ كونه علم يستوجب رصد الحقيقة، لا وجود له على هذه الصورة النموذجية بتاتاً، بل وأن أي علم بشري يتعاطى مع ضمير البشر ومصالحهم وأحوالهم وأذواقهم ووعيهم وصراعاتهم، لا يمكن له أن يتحول إلى عمليات حسابية دقيقة، لهذا يشتمل التأريخ على كثير من صفات الفن والأدب، مثل الانتقائية، والحذف، والإقصاء، والتضخيم والتحجيم، والتزوير، الفارق الحيوي بأن الأدباء لا يدعون أنهم يملكون مفاتيح الحقائق كلها، في حين يحرص المؤرخون على تصوير مقالهم على أنه الحقيقة ولا حقيقة سواه، لهذا تراني مع جمع من الروائيين نحاول قلب الصورة وادّعاء غيرها.

يذهب الروائي نورمان مايلر إلى أبعد من ذلك، مؤكداً أن أي مؤرخ لن يسبق الروائي في الوصول إلى تقريب الصورة من الحقيقة، ويصل به الإيمان بتلك اللعبة الخطرة بين الفن والحياة إلى القول بأنه إذا ما وضع بعض الكلمات على لسان جاك كنيدي مثلاً وهو يصف دخوله مكتبه، فإن الأمر طبيعي، أمَّا إذا سألت كنيدي بعد سنوات عشر عن العبارات التي قالها يومها فقد لا يتذكر، فإذا ما بادرته بالعبارة المخترعة من قبل الروائي، هل يستطيع إنكارها؟ لعلّه سيتبناها، على الأثقل سيظن أنها محتملة إذا لم تخالف السياق العام للشخص والحدث، هنا تكمن عبقرية الحيلة التي تجعل الخيال حقيقة في جعل رواية لا تخالف السياق العام ولكنها ليست حقيقة هي الحقيقة بعينها.

كان الروائي كمال يشار قبل أن يتعلّم الكتابة والقراءة يحفظ الكثير من الأناشيد الفلكلورية التركية، وراح يؤلف على نسقها، فيما بعد، وبعد أن أصبح من أهم الروائيين الأتراك فوجئ بالباحثين الذي يدرسون التراث الشعبي يجمعون حكايته الأولى التي كتبها يافعاً على أنها من باب الفلكلور القديم، هكذا وكأنه قرار باعتماد هذا الحكايات لتدخل في إبداع الشعب كله. هل يريد الروائي أن يغير التاريخ؟

لا أظن، ولكنه يريد حقاً أن يتنفس داخل النفق الضيق، ويريد أن يطبع بصماته على كل درب يمر به، يريد أن يشارك في كتابة رواية الحياة الأكبر، وهذا يكفي.

***

المفارقة والبنيات المتقابلة

د.عادل ضرغام- القاهرة

ربَّما كانت محاولة الدخول إلى شعرية ديوان الشاعر خالد الأنشاصي "موسيقى الجنائز" محاولة ممتعة، لأنها توجه المتلقي توجيهاً ساكناً لا يمارس سطوة مطلقة بالمعرفة، فالشاعر لا يملك إلا وعيه الخاص يقدمه بطريقة تؤسس رؤيته في إطار تقنياته الخاصة.

وسوف تفصح المحاولة عن لفت نظر المتلقي إلى شيئين مهمين، الأول منهما: أن العنوان بوجوده على صفحة الغلاف يتساوق مع وجود القصيدة التي تأتي في نهاية الديوان والتي تحمل عنوان الديوان، وربما يشير هذا إلى فضاء خاص للجنائز تحيط بالشاعر الفرد، وبالجنس العربي . بوصفه إطاراً أعلى وأعمق للدلالة . في كل الأزمان وكل الأوقات، وكأن مشهد الجنائز بوصفه دلالة مرئية لدى المتلقي قد تحول إلى فن زمني . الموسيقى . متحرّك يتسرب تلقائياً إلى الفضاء المحيط. ووجود هذه الموسيقى أو الإحساس بها يشير إلى اختلاف يرتبط بطبيعة الأديب، فهو . لإحساسه المفرط . يستطيع أن يشعر بهذه الموسيقى، موسيقى الجنائز، دبيب خاص بالنهاية، لا يحسها . بل ولا يعطيها ملامحها ونغماتها . إلا الشاعر الذي يولّدها فضاء سديمياً يحيط به.

أمَّا الجزئية الثانية التي تلفت النظر في هذا التدوير الخاص بالعنوان ووضع القصيدة التي تحمل اسمه: فهي جزئية خاصة بغياب كلمة الجنائز من عنوان القصيدة، فقد سمّاها الشاعر "موسيقى" فقط، دون استكمال العنوان، وسوف تطلّ تفسيرات عديدة تحوم حول المتلقي لتبرير ذلك الاختيار، وربما يكون هذا التفسير موجوداً لدى المتلقي للوهلة الأولى، وهو أن اسم الديوان يختلف عن اسم القصيدة، وهذا مشروع وموجود غالباً في بعض الدواوين، بحيث تتضافر مجموعة القصائد المنضوية تحت العنوان في تشكيل حالة دلالية متفردة.

ولكن هذا التفسير يبدأ وهجه في الفتور تدريجياً، حين نقرأ نص القصيدة:

هل ثمَّة موسيقى
كل جنائزنا سارت في صمت
حتّى
هذا الديوان!!

وهنا سوف ندرك أن الحذف هنا متعمد، لأنَّ الجنائز التي أشار إليها الديوان في القصائد السابقة على

المستوى الفردي والجمعي، تكفي لإثارة رائحة الجنائز، وتشكيل وجودها. وربما يأتي تفسير آخر نابع من النص نفسه، وهو تفسير يرتبط في الأساس بالمعرفة المفقودة، تشير إلى الكارثة، ولكن ليس هناك أحد يسمع إلى تلك الملحمة الجنائزية التي أشار إليها الديوان.

إن خالد الأنشاصي يتماهى في هذه اللحظة مع زرقاء اليمامة رمز المعرفة المفقودة، ومع كل شاعر حقيقي يستطيع من خلال تحليل اللحظة الراهنة أن يستشرف الغد القادم.

وفي ذلك الإطار الذي يهتم بتناول الملاحق النصية بوصفها بوصلة يمكن أن تحدد آفاق القراءة، سنجد الإهداء يتجه نحو جزئية فردية عند تحليلها للوهلة الأولى، حين يقول: "إلى سيدة الماء، بعضاً من حقول العطش" وهذا التفسير الأول يمكن أن يشير إلى محدودية الرؤية، حين يرتبط بالعاشق الذي يتعلق بسلطة نموذج أنثوي يترفع عن التحقيق، ويكون هذا الغناء/ الديوان ليس إلا تجلياً للعطش، الذي صنعه ولوَّن ملامحه البعد والتأبي، وهذا الغناء في ذلك الإطار ربَّما يضفي قليلاً من الري في الفلاة التي يحيا فيها صباح مساء.

ولكن تأمل الديوان كياناً كاملاً ربَّما يهشم هذا التفسير، وإن ظلّ موجوداً، مشكلاً خلفية أولى، ينمو من خلالها التفسير الذي يتخلى عن فردية الرؤية ويلتحم بالموضوع، وفي هذه الحالة سوف تنمو دلالة سيدة الماء، وتغادر ماديتها لتلتحم بسلطة نموذج متخيّل يرتبط باليوتوبيا المتخيّلة أو الفطرية، فالمبدع . الحقيقي . يعيش دائماً في حالة من صدام مع الواقع، حتّى لو كان هذا الواقع جميلاً ومهادناً، ويغدو . العطش . والحالة تلك إلى حالة من عدم الرضا، يؤيد ذلك أن سلطة المتخيّل الأنثوي لم تظهر في هذا الديوان بشكل يؤهلها لكي تكون فكرة مسيطرة.

وربما ينهض الوقوف عند بعض قصائد الديوان في ذلك السياق، دليلاً قوياً لتشكيل دلالة الإهداء، ووضعه في إطار البناء الموضوعي، الذي قد ينطلق من الفردي، ويلتحم به، فالموضوعي في الديوان موجود بقوة لدرجة أننا يمكن أن نربطه بالالتزام، ذلك المصطلح الذي أصبح سيئ السمعة في اللحظة الشعرية الراهنة، التي تحاول أن تشكل وجودها من خلال انفلاتها من الإيمان بالقضية بشكل عام، وارتباطها بالفني في مستواه العميق.

فعلى سبيل المثال حين نقرأ قصيدة "أنشاص" وهي القرية التي ينتمي إليها، وينسب إليها في الوقت ذاته، سنجد أن فردية الرؤية، وفردية الحلم النامي داخلياً والذي عقده السارد بينه وبين نفسه والمرتبط بالوعد، لم تستطع أن تقضي على الرؤية الموضوعية، أو على الأصح الفردية، كانت في أبرز تجلياتها مرتبطة بالواقع الموضوعي على نحو معيّن، فحين يقول الشاعر:

لم أفِ بما وعدت،
ولم أعد محملاً بشيء
ولم أحاول مرة
أن أزيل طينك القديم
لكنني استطعت
أن أمنح اسمي الصغير

رائحتك الشهية
ولم تزل أكلتي المفضلة
فولًا أخضر
كباقي حمير بلادنا
إلا أن صوتنا
لم يزل مواء
موااااء!!

فسنجد أن التأمل الدقيق لذلك النص ربَّما يشير إلى توزعه بين مجالين، الأول مجال التفرد المرتبط بحلم خاص، وبوعد خاص، قطعه السارد الفعلي على نفسه يحققه لبلده، وفي هذا المجال سوف تتجلى آليات حميمية بين الفرع المتمثل في السارد الفعلي، والأصل المتمثل في البلدة، يتجلى ذلك في وصف "الصغير" الذي أسدله السارد على اسمه الذي يشير إلى التفاني والذوبان في الكيان الأعظم. إن الدلالة في الجزء الأول السابق ما زالت دائرة في إطار أنشاص/ القرية، ولكن هذه الدلالة الجزئية سوف تغادر طبيعتها الجزئية لتلتحم بكيان أعظم، والنص الشعري في إبراقه إلى الدلالة لا يشير بشكل مباشر وتلقائي، وإنما يقدمها عن طريق الإيماءات الرمزية. فمن خلال "الفول الأخضر"، يمكن أن تتجلى دلالة الوعي الإدراكي ووقوفه عند مرحلة إدراكية خاصة ترى الحياة من أيسر جوانبها، وهو بهذا الإدراك الفطري ينضم إلى جانب عريض من أبناء قريته/ بلده (الشكل الأكبر للقرية) ولكن النص الشعري يأخذنا من هذا الجانب الخاص المسلم بكل شيء، ليضعنا في إطار مواجه للصورة، أو الطرف المقابل لها، فإذا كان السارد في الوجه الأول خانعاً راضياً، فإنه في الوجه الآخر بدت على ملامحه علامات التبرم المتمثلة في المواء.

إن التحوّل من دلالة الحمير الخانعة إلى القطط المتربصة بالهجوم لأقل هفوة، قد يشير دلالياً إلى طبيعة الفرد/ الشعب، الذي يمكن أن يكون الإلحاح على إهدار حقوقه المشروعة سبباً أساسياً للخروج عن نسق قطيع التسليم، والانزواء تحت كيان فصيلة أخرى تنتهج الهجوم طريقاً بدلاً من التسليم والخنوع.

إن طبيعة الشعرية التي يقدّمها خالد الأنشاصي، تتجلى في خفوتها الخاص، فهي تعلن عن موقفها الحياتي، والإنساني دون ضجيج لافت، فلم تعد فخامة البناء الشعري تغرر بالشعراء، بل أصبح هناك خصوصية للرصد الإنساني، يتجلى من خلالها الموقف الإنساني والحياتي، ولكنه موقف خاص تشكله شعرية لها طبيعتها الخاصة. وهذا الموقف لا يقف عند حدود الفردي، أو الجمعي المرتبط بالوطن المحدد مصر، وإنما يمتدّ ليشمل الوطن العربي كلّه في إطار نبوءة المعرفة، ففي قصيدته "قبر":

لا شيء سوى القبر
يكبر فينا منذ الميلاد
إلى الموت
...
صلوا من أجل الخيل

وقولوا:
فليرحم بارئنا جنساً عربياً
كان هنا.

سوف نجد أيضاً أن النص الشعري يضعنا في مواجهة جزأين مهمين: الأول منهما يبدأ من بداية القصيدة إلى النقط الموضوعة، وهذا الجزء يقف للوهلة الأولى عند حدود رؤية إنسانية ترى الموت ضرورة حياتية، يبدأ الشعور بوجودها وبدبيبها من لحظة الميلاد، وهذا تصور فلسفي وديني مقبول.

ولكن الجزء الثاني من النص، ينطلق من المنظومة الدلالية الخاصة في الجزء الأول ليضعنا وجهاً لوجه مع حقيقة أخرى، تختلف عن الموت الطبيعي المرتبط بالكائن الحي، ولكنه موت جنس مرتبط بالجنس العربي فقط، ومن هنا كان الإلحاح على الصلاة من أجل الخيل التي تمثل رمزاً للإباء العربي، ووسيلة القتال والصراع، والنص الشعري لخالد الأنشاصي في ذلك السياق لا يتناص مع نص معين، وإنما يتناص مع المتراكم والمؤسس دلالياً بقصائد حديثة وقديمة في الوقت ذاته، ترى في شماس الخيل قوة، قد بدأت تقل أو تتلاشى على المستوى العربي، ومن هنا كانت الصلاة من أجل الخيل التي تتوازى في الوقت ذاته مع ممتطيها.

والشعرية الخاصة التي يقدمها الديوان شعرية منسربة تتأسس تدريجياً من انكسار الإيقاع والخفوت، ولكنها في النهاية تصدمنا، وتلفحنا مرة أخرى، حين تصل إلى قمة المأساة، بالرغم من هذا الخفوت وتغييب الإيقاع...

ومن سمات هذا التغييب الإيقاعي، محاولة الشاعر الاتكاء على جزئيات أخرى تصلح لأن تكون بديلاً عن هذا المدّ الإيقاعي الخافت، منها الاتكاء على الصورة الشعرية، ومنها الاتكاء على المفارقة المعتمدة على نسق ثنائي متقابل أو متكامل. والاعتماد على الثنائيات المتقابلة سمة أساسية في الديوان، خاصة حين ترتبط هذه الثنائية بخصوصية التشكيل الإنساني المشدود دائماً إلى السماء والأرض في آن، أو في إطار ثنائية الروح والجسد، أو في إطار ثنائية الشاعر والإنسان، وهي ثنائية ربَّما نجد صداها واضحاً في أشعار كثيرين، ففي قصيدة "تكوين":

كان على حافة
الحلم
كنت على شفة
الرغبة
ما علمتنا الحياة
أن نقدم رجلاً
ونقطع أخرى

سنجد أن النص الشعري يلح على ثنائية أساسية في التكوين الإنساني، تتصل بالإنسان الحاضر لحماً ودماً، والشاعر الغائب المتواري، الإنسان المرتبط بكل ما هو فطري ومثالي.

والإنسان الشاعر يعاني غالباً من هذه الازدواجية، وهذه الازدواجية مستمرة، لأنَّه لا يستطيع . وكذلك

الحياة لم تعلّمه . أن يستغني عن الإنسان المتجلي في التعامل الإنساني، وكذلك لا يمكن أن يستغني عن الشاعر صاحب المعرفة النافذة. والتأمل في النص ربَّما يعيدنا إلى نص شهير لسعدي يوسف، الذي يعتبر صاحب البصمة الأولى . فيما وقع لدي من دواوين . في تصوير ذلك التعارك الداخلي بين الإنسان والشاعر، وذلك في قصيدته "الأخضر بن يوسف ومشاغله".

ولا يقف الإلحاح على الثنائية عند حدود تصوير التكوين الإنساني، وإنما يأخذ الاعتماد على الثنائية شكلاً أساسياً، بحيث تغدو سمة قارة، في زوايا الديوان، والاعتماد على الثنائية يوجد في الديوان إحساساً خاصاً بالتوتر حين يتجلى في إطار الأطراف الثنائية المتقابلة، ففي قصيدته عن ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيداً" سنجد أن معالجته لا تقف عند حدود الديوان، وإنما تمتد لتصور ثنائية المغتصِب والمغتصَب، والظالم والمظلوم. والمتأمل للنص يدرك أن هذه الثنائية أخذت بعداً أقوى، فقذفه الحجر التي تنطلق من الطفل تشير إلى معنى إنساني يرتبط بالرجم الخاص للشيطان.

إن النص في اعتماده على بناء الثنائية المتقابلة، يكتفي بعرض القضية من خلال الوصف التفصيلي القائم على المغايرة، وتتجلى المغايرة في فكرة الشموخ والإيمان بالقضية الممثلة في ركض الحصان، فهذا الركض ليس معناه إلا أن هناك أملاً وإيماناً بالنموذج المتخيّل في الغد القادم، وهذا الإيمان موجود أو يتكوّن في إطار ثنائية متقابلة تتضمن طلقة رصاص المغتصب، وقذفة الحجر من الطفل. إن عرض الشعرية القائم على التوتر في ذلك الإطار الشكلي يشكل نسيج تكوينات مختلفة، فالرصاص له قدرته، ولكن الإيمان بالحق له أيضاً قدرته، ولهذا كان التساؤل في نهاية النص عن المنتصر له ما يبرره.

وسوف تؤدي هذه الثنائيات المتقابلة . بالضرورة . إلى ميلاد المفارقة الشعرية، ودورها التأسيسي في شيوع حالة التوتر، حيث تنتقل ذهنية المتلقي من النقيض إلى النقيض. ففي قصيدة "أغبياء" تتشكل الثنائيات المتوازنة على مدارات عديدة في إطار جوانب متقابلة، فهناك الشاعر/ السارد الفعلي في النص، وهناك الأصدقاء الذين تركهم الشاعر في وطنه، وهناك الحياة المملوءة بالانتظار في ذهن هؤلاء، وهناك الموت المرتبط بالغربة في نسق ومنطق السارد الفعلي في النص:

أصدقائي
الذين تركتهم هناك
ينتظرون عودتي
أغبياء
لم يفهموا أن الموتى
أدركوا اتساع القبر!

إن شعرية النص تقوم على ثنائية متقابلة في الوعي بالعالم والحياة، فالصداقة الدافقة المملوءة بوعد الانتظار، والموت المرتبط بالغربة. الغربة في منطق الشاعر ليست إلا قبراً يتسع له ولآخرين. إن السطرين الأخيرين يجعلان المتلقي يعيد تشكيل النص مرّة أخرى، حتّى يفصح عن حياة سابقة دافقة مملوءة بالأصدقاء والانتظار، وحياة آنية مملوءة برائحة الموت.

والمفارقة في شعر خالد الأنشاصي ليست بالضرورة وليدة بنية ثنائية متوازنة، ولكنها في بعض الأحيان

تكون وليدة بنية نامية من إطار إلى إطار أو من وعي إلى وعي آخر، ومن إدراك إلى إدراك، ففي قصيدة "شَعرها"، التي يقول فيها:

شَعرها،
لم يكن كستنائياً أبداً
ولا أصفرَ ينساب
على عينين خضراوين
كما تكذب المرآة
شَعرها كان حمامة
تعلّق جناحيها
في سقف غرفتي
وظلها
يعري جسدي.

نرى أن النص الذي بين أيدينا . بالرغم من بساطته التركيبية . يدخل بنا إلى آفاق معرفية خاصة، حيث يمكن تقسيم النص إلى جزأين، حيث ينتهي الجزء الأول عند كلمة "المرأة". وفي هذا الجزء نلاحظ الوعي البصري الذي قدم سرداً حقيقياً لمفاتن المرأة من الشعر الكستنائي أو الأصفر الذي ينساب على العينين الخضراوين.

ولكن القصيدة لا تنطلق لكي تصور هذا الوعي البصري المعتمد على السرد الجمالي لصفات المرأة، وإنما كان الانطلاق أساساً للذهاب للجزئية الثانية، التي تبدأ من قوله: "شَعرها كان حمامة". ولم يكن تقديم الجزء السابق إلا فضاء يتجلى من خلاله الجزء الثاني، ويكون . في الوقت ذاته . مجالاً لهذا التصوير الخاص الذي يندّ عن أي تصور واقعي، فالشعر حمامة تعلق جناحيها بحيث تشكل ظلاً وإطاراً للحركة وللسعي. والمحبوبة . في هذا الوعي الإدراكي الخاص . ليست إلا سماءً تمثل ظلاً، يجعل الحياة بالرغم من هجيرها لها رائحة الندى، وتدفع للاستمرار، لأنها تفتح أفق الانتظار.

إن المفارقة في النص السابق لا تتولد من المتوازي بين بنيتين، وإنما تتولد من توالي الوعي ونموّه، بحيث يبقى الوعي الفطري . لدى كل شاعر . موجوداً بالرغم من انتقاله إلى حالة موضوعية من الوعي، تبيح له التمتع بجمال المرأة، دون هيمنة كاسرة عليه، بحيث يدركها كياناً دافقاً، يتوق إلى الرجل كما يتوق إليها.

إن ديوان موسيقى الجنائز يقدّم شعريته الخاصة القائمة على الثنائيات المتقابلة، التي تشكل نواة للمفارقة القائمة على التوتر، فالشاعر غالباً يحاول أن يهذب رؤيته أو إدراكه من خلال إدخالها إلى نيران المفارقة، ومن ثمَّ تقدم هذه الرؤية في إطار فني جميل، يبعدها عن المباشرة.

ولكن شعرية الديوان . بالرغم من اعتمادها على المفارقة وعلى خفوت الإيقاع وتغييبه . تندمج في الوقت ذاته مع الرؤية الموضوعية التي يلتحم فيها الذاتي بالموضوعي.

****

الرمز والأسطورة في قصيدة الغزالة وابن آوى

للشاعر : تميم صائب

دراسة في البنية الفنية للقصيدة

أحمد حمادي الهواس- سورية

يأبى (تميم صائب) إلا أن يُتحفنا بقصائده الرائعة، ويحيّر أقلامنا حينما نبدأ بنقد أعماله... فهو الشاعر المجدّد، والذي يقول عنه الشاعر الراحل (ميخائيل عيد):

(ما زال يتقدّم... بل أزعم ما زال يثبت... وها هو ذا ينتصب قامة شعرية جميلة قوامها الموهبة والاجتهاد)(1).

لذا فإنني أتحرّى الدقّة في الكتابة عن أعماله؛ لِما عُرِف عنه من موهبة شعرية خلاقة، وثقافة عالية، واطّلاع على الآداب العالمية... وتضمين قصائده الرمز والأسطورة، والخرافة واستلهام التاريخ، واعتماد مبدأ الومضة الشعرية.

وقد سبق لي أن قدّمتُ بحثاً في البنية الفنية عن قصيدته /مرحباً ضيفي الأخير/ من ديوانه /هذا حصادي/ في مجلة الموقف الأدبي(2).

وفي بحثي هذا (الرمز والأسطورة في قصيدة الغزالة وابن آوى) المنشورة أيضاً في مجلة الموقف الأدبي(3) أحاول استكمال ما بدأته سابقاً... معرّجاً على البنية الفنية للقصيدة.

هذه القصيدة، والتي يحلو لي أن أطلق عليها /قصيدة سلمى/ تخدع القارئ الذي يظن أنها تندرج تحت مسمى الغزل، بينما هي في الحقيقة تورية أدبية... أي الذهاب في الغزل من حيث الشكل، وإسقاط لحالة أخرى عبر الرمز والأسطورة، بأسلوب جميل، لإظهار حالة العبث التي تعيش بها الفتاة العصرية.

يوظّف "تميم" الرمز والأسطورة بأسلوب ينمّ عن ثقافة ثرّة، وبلغة فلسفية عميقة المعنى سلسة الشكل، من خلال السبر النفسي للطرف المقابل والغوص في أعماق النفس لدى (سلمى)، وهذا هو غاية الصعوبة في قراءة أفكار الآخرين، بما تحمله من سلبيات وإيجابيات، وتحليل نفسيتهم بما تكتنز من عُقَد واضطرابات، كذلك يلجأ إلى فن التشريح تارةً... والدلالة اللغوية والانزياح اللغوي تارةً أخرى. أو كما يرى الناقد (أحمد مطلوب) في الشعريّة:

1 . فن الشعر وأصوله التي تُتّبَع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميّزٍ وحضور.

2 . الشعرية هي الطاقات المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرّد، وخلق حالة من التوتر(4).

وفي قراءة متأنية للقصيدة... يلوح لنا أنّ الشاعر كان مدعوّاً إلى حفلةٍ ضمّت عدداً من الأصدقاء، وقد أغفل عمداً ذكر من كانوا معه... وكذلك حاول أن يبعد صخب الموجودين، ليتسنى له وصف سلمى، وقد رمّز لها بحالة الاندهاش والإعجاب البصري بقوله إبان وصفه لها:

(وبها كنوزٌ لم تقاسمْنا بها

حتّى تثيرَ بنا . لمرآها . الذّهولا)

ولم يظهر من حركة الموجودين سوى صوت حركة الماء في (النارجيلة) ليدلّل على حالة الشغف بها... وليقيم مفارقة بين شكل النارجيلة وسلمى، وحالة الاحتراق لدى الاثنين معاً... كلاهما تسيران نحو النهاية:

(سلمى تطارد غرغرات الماءِ

في نرجيلة الوقت الرجيم)

تُرى ما الذي كان يرمي إليه عندما ذكر (الوقت الرجيم)؟ هل هو وقت الحفلة فقط؟ أم هو الزمن بكلّ امتداده؟ ولماذا قال "تطارد" ولم يقل "تراقب"؟ هل هي دلالة الطراد الزمني بين الاثنين معاً، بخاصة وأنه أضاف بعدها:

(لكأنّها تخشى عل الجسد الفتيّ

من التجاعيد التي لابدّ منها

ذات يومٍ أعوجٍ أو مستقيم)

ثمَّ أنه أدار الحوار (الراقص) بطريقة التصوير السينمائي، أي نقل المشهد كما يراه، ثمَّ يحلل لنا هذا المشهد عبر تكنيك جميل... مكثّفاً الصور... ناثراً الومضات هنا وهناك.

تبدأ القصيدة أوّلاً بالرمز، فهو اختار اسماً آخر للفتاة... والتي تبدو أنها امتلأت غنجاً ودلالاً، وهي بالمقابل تحمل في داخلها اللؤم والخبث، وتنطوي على كثير من العقد النفسية التي تحاول إخفاءها بالتحرر والمجون... كلّ هذا رمّز له بـ(سلمى) عائداً إلى التاريخ العربي في الجاهلية مستلهماً أسطورة (سلمى) ومختَصر الأسطورة:

(أن "سلمى" امرأة متزوجة عشقت رجلاً يقال له "أجأ بن عبد الحي"، خانت زوجها وهربت مع عشيقها وبصحبتها حاضنتها "العوجاء"، فلحق بهم قومُها وقتلوا الثلاثة، فصُلبت سلمى على جبل حمل اسمها، وصلب أجأ على آخر حمل اسمه، وصلبت العوجاء على هضبة حملت اسمها كذلك في جبال طيّ. وأصبح اسم "سلمى" مرادفاً للشرّ والتطيّر، واستخدمه الشعراء الجاهليون بهذا المعنى، وما زال التطيّر باستخدام هذا الاسم دارجاً في البلاد العربية ولاسيما بلاد الشام، وبتحريف أحياناً للاسم)(5).

ولو أن الشاعر استخدم اسماً آخر، لأضاع جمالية القصيدة، وهنا مكمن الذكاء في معرفة توظيف الاسم.

ولا أدلّ على تفسيري هذا من إشارة الشاعر في قصيدته إلى "العوجاء" حاضنة سلمى بتورية ذكية حينما قال:

(ذات يومٍ أعوجٍ أو مستقيم)

ثمَّ قوله في نهاية القصيدة بعد استعراض حال الفتاة:

(سلمى
إشارات التعجُّبِ في نصوصِ الجاهليّةِ...
كلّما قاربتَـها
تركتكَ في نصّ الحداثة كالنقط
سلمى التي....
سلمى فقط)

بهذا الأسلوب الرائع ختم القصيدة... ليقع القارئ في حيرةٍ... فهو لم يصرّح بها علَناً، بل تركها نصّاً مفتوحاً للقارئ الحاذق، ولم يعمد إلى التعريف بحقيقة سلمى التي اختارها رمزاً للفتاة التي كتب عنها ولكل فتاة تسير على دربها ونهجها، ووظف الأسطورة لفهم حقيقة هذه الفتاة عندما التقى بها في الحفلة... وكانت تثير اهتمام الموجودين بحركاتها وجمالها، ولكنّ الشاعر أدرك أنّها تقصده:

(قد سلّمت سلمى لقلبي نايَها
في قارب الليل المجونيّ الملوّن كالفراشةِ...
كي أغنّيها طويلاً)

في الواقع أنّ هذه الفتاة لم تسلِّم للشاعر .كما قال .(نايَها) ولكنها أرادت وصفاً لها من شاعر يجيد الوصف، حينما رقصت أمامه كالفراشة، فاستخدم الليل... وما لليل من مدلول... فهو ليلٌ ذو طقسٍ خاص... ليل الاحتفال والنشوة، حيث تبدو الإضاءة خافتة حمراء... وتنتشر الشموع لتضفي على الجو طابعاً خاصاً... واستخدم الشاعر (الفراشة) فالفَراش يحب النار محترقاً... وهذا الرمز يدلل على معرفة الشاعر بحقيقة هذه الفتاة، التي تذهب إلى حتفها برجلها:

(سلمى ترى نصف الحقيقة دائماً)

فهي قد سارعت إلى عرض مفاتنها الجسدية فقط بأسلوب من الغنج الأنثويّ. ممَّا يجعلها نصف كائن بشري في تناسيها لقيم الروح في النفس الإنسانية .لتثير الشاعر والحضور. وهنا تبدو أعين الناس وهي تراقبها بعد أن أثارت فيهم النزوات والغرائز بأسلوب الصدمة:

(هي تدّعي أن لا حقيقةً
غير ما تبدي لها المرآةُ من جسدٍ
يفاجئنا إذا انحسر القميص ولو قليلاً)

وبعد هذا الموقف من سلمى تبدأ أخيلة الشاعر تتدفق في داخله، فيرسم صورة أمانيه وأحلامه في تلك اللحظة، ولكنه يحتار بين أمرين: أيوافقها فيما تصبو إليه وفيما هي مقتنعة به من أنّ الحياة هي مجرّد عبث ولهو وجسد؟ أم يحلّق معها كأنثى في عوالم الروح والشعر فيهبها من نفسه التواقة إلى الانطلاق في تلكم العوالم ما يوقف تدفّق جسدها؟ يقول:

(سلمى تلوّنني بألوان التكهّنِ...

هل أعدّ لها السريرَ أم الفضاءَ؟

فحولتـي؟ أم آخرَ الأشعارِ

أُسكرِ الصَّبَّ العليلا؟!)

وتبدو مراقبة الشاعر لها... لينتقل إلى فن التشريح لجسد "سلمى"، فهو يرسمها أوّلاً بثيابها، فهي ترتدي قميصاً يكاد لا يستر جسدها، وقد ضاق عليها، وكذلك "تنّورةً" قصيرة تظهر مفاتن ساقيها، ليعرج من خلال الوصف التشريحي إلى ما يثير في الموجودين الغرائز، فهي تستغل جمالها في لفت الانتباه:

(ساقان من عاجٍ

يقيمان المدامة في ثوانٍ

حين ينهمران داخل رغبتي

مطراً ثقيلاً

ويدان تختصران تاريخَ الحليبِ...

فليتَ أرضعُ منه ما يكفي ليجعلَني نخيلا)

فهي بيضاء... تميل إلى الطول... رشيقة القوام... ذات صدر ناهد... وفم جميل دقيق الشفتين... تغري الناظر إليها... وكلّما ابتسمت أو ضحكت في حالة من النشوى سكبت السلاف والشهد، فجعلت السمّار بين حالة من السُكر وأخرى من الحلاوة والنشوة:

(وإذا انتشت سلمى

فضحكتُها تُزاوجُ بين بساتين من خمرٍ ومن عسلٍ

وبين حمامتين تلملمان النورَ من أحداقنا

حتّى تُحيلاهُ هديلا)

ولكنه يلمّح إلى أنّ اللقاء كان بعيداً عن بلده، حينما طلبت منه رقم صندوق البريد... وهي لا تريد رسائل عاديةً بل أشعاراً من شاعر مجيدٍ، فاستخدم كلمتَي (قصد... قصّدها) دلالة على القصائد الشعرية التي تريدها منه:

(ما قصد سلمى

حين أعطتني ـ لأكتب رقمَ صندوق البريد

بأحمر الشفتين ـ

منديلاً جميلاً؟

ما قصدها

لمّا أشاعتْ عشقت مكاتَبَتي

ليصبحَ بعضُ صوتي

ـ إذ أردّ على رسائلها ـ صهيلا؟)

ولكنه حِذِرٌ منها... ويؤكّد أنها فتاةٌ أنانية... لا تحب سوى نفسها... وأنها إن أحبّت أحداً فقد حكمت عليه بالموت:

(سلمى حبيبةُ نفسِها
فإذا أحبّت غيرَها
جعلته في يومٍ قتيلا)

بعد الوصف لسلمى وحركاتها... ينتقل إلى مشهد آخر /المشهد الحركي المشترك/ للشاعر وسلمى... حيث تجمع بينهما رقصةٌ أمام الحضور، لتدور الأفكار لدى الطرفين، فهو المعجب بجمال هذه الفتاة ورشاقتها والمتمزّق في إعجابه هذا:

(سلمى تراقصني
لترقص في دمي
وتشدّ شِرياني على خصرٍ
يداعب كوكبين على سرير الموجِ...
عند الالتفاف)

وهي المتخيِّلة لأمر آخر، وكأنها في يوم فرحها... ثمَّ إنها تهدف في رقصتها معه إلى لفت أنظار الحاضرين بما تهمله بمُراقِصِها:

(وتُنيم كفّاً مثل عصفورٍ على كتفي
برقصتها الرشيقةِ
كي يرى الباقون شكلَ الارتجاف)

ليفطن الشاعر أخيراً إلى حقيقة أنّ ما يقوم به الآن لا يعدو أكثر من طقسٍ من طقوس الاحتفال ينتهي بنهايته، فيعمد إلى تحليل نفسية سلمى... ليراها بوجوه عدّة.

وتنوّع الوجوه والأقنعة رآه الشاعر في متناقضاتها:

/اللعنة والغفران، المطر والجفاف، الشروق والغروب، الرصاصة والضماد، الحقيقة والنبوءة، الغزالة وابن آوى، الرذيلة والعفاف/:

(هي لعنتي
وصلاة غفراني
وأمطاري... وزوبعة الجفاف
وهي الشروق... هي الغروب...
هي الرصاصة والضمَّاد...
هي الحقيقة والنبوءة...
والغزالةُ وابن آوى

والرذيلة والعفاف

هذا التناقض كلّه سلمى

ولا ترضى بمائدة الكَفاف)

أجل... هي لا ترضى بمائدة الكفاف، بل إنها لا تترك للحضور فرصة التقاط أنفاسهم، إنَّما تريد منهم الاستمرار بحالة الرقص والاحتفال، فهل هي الحياة بكلّ حركتها الدؤوبة؟ أم هي الموت القادم؟:

(سلمى تعاند سِلْمَنا

فتفجّر الألغام تحت مقاعد الأصحابِ

تدعونا إلى موتٍ حميم

موتٍ جديدٍ

لا يشابه موتَنا المرّ القديم)

فالموت القديم هو ما لقته سلمى وصاحبها وحاضنتها في الأسطورة، لهذا بدت عبثية... وغير مستقرّة، ففي الوقت الذي تبدو فيه جميلة المظهر، تبدو بشاعة أفعالها... لهذا فهو لم يعد يكترث بها، وتركها تتخبّط في متناقضاتها... لتبيّن صورتها الحقيقية... إنها ليست أكثر من عابثة تبحث عن المعجبين... تحمل الشر في داخلها... وتحاول أن تجعل من ذاتها قضية... فهي المتطرفة في كلّ شيء.

والسؤال الذي يطرح نفسه في النهاية:

هل "سلمى" تصويرٌ لعبثية الحياة؟ أم تصويرٌ لعبثية الموت؟ لاسيما وأن ما سيُنهي سلمى هو هذه العبثية:

(سلمى تخطط أن تعيشَ بلا خطط

عفويةً...

مجنونةً...

ساديّةً...

مقتولةً...

لا شيءَ في سلمى وسطْ)

البناء الفني للقصيدة:

إذا كان الشعر الحديث (قصيدة التفعيلة) قد اختلف عن القديم في الشكل من حيث توازن الشطرين ووحدة القافية، فقد اختلف عنه بالبناء الفني أيضاً بعد أن أصبح فضاء القصيدة أكثر اتّساعاً... وإمكانية تقسيم القصيدة إلى فقرات متنوعة ضمن نسيج من العلائق المختلفة، ضمن الوحدة العضوية للقصيدة، ليصل إلى البناء الهرمي للقصيدة.

وقد اعتمد الشاعر في بنائه على التراث والجذر التاريخي، فراح يوظف الأسطورة والرمز في قصائده. وأفاد من اللغة والإيقاع الموسيقي للكلمة، وما وفّرته اللغة من انزياحٍ وتورية.

والشعر يُنظر إليه أنه انزياح... فهو لا يكون إلا حين يقوم على تشكيل للمفردات اللغوية والمجاز اللغوي أو القدرة على استخدام اللغة مجازياً، أو كما تقول (نازك الملائكة):

(تبدو القصائد الحرّة... وكأنّها لفرط تدفّقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد، وسبب هذه الظاهرة انعدام الوقفات، وعلى الشاعر أن يستمر في تغذية قصيدته كلّما شعر أنها تتدفق، وتشتدّ المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة)(6).

وإن اعتماد القصيدة العربية الحديثة على الأسطورة، أعطى للشاعر مجالاً واسعاً في استخدامها، وإسقاط رموزها على الواقع، ويذهب (فراس سواح) إلى أن (الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي)(7).

فيما يرى الدكتور كاملي بلحاج: (قدرة الأسطورة في التعبير، ولا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات، وهذه النظرة لا تختلف . في اعتقادنا . عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة)(8).

الأنساق العامة للقصيدة:

تكوّنت القصيدة عبر مشاهد أربعة... بدأ المشهد الأول صامتاً... وانتهى المشهد الأخير صامتاً مدلّلاً على نهاية سلمى في الأسطورة، فيما ذهب الثاني إلى الحركة الفردية /حركة سلمى/، والثالث المشهد الحركي الثنائي الذي جمع بين /الشاعر وسلمى/، أي:

1 . وصف سلمى.

2 . الوصف التشريحي /المشهد الحركي الفردي/.

3 . المشهد الحركي الثنائي.

4 . السبر النفسي.

وقد تلاحمت هذه الأنساق لتشكّل عبر تلاحمها الوحدة العضوية للقصيدة، وقد جاء المشهد الأول ساكناً ولم يكن بمقدمة عن سلمى الأسطورة بشكل مباشر، ولكنه ضمن الأسطورة عبر ومضات نثرها على جسد القصيدة، تكتمل في النهاية، والتي تبدو أنها مقدّمة للقصيدة، هارباً من وضعها مقدّمة وخاتمة... وترى نازك الملائكة في وضع الشاعر خاتمة القصيدة المقدّمة ذاتها عيباً وتكلُّفاً من الشاعر بعد أن يشعر بأن أفكار القصيدة أمست تتدفّق عليه... فلا يجد خاتمة سوى تكرار المقدمة، وجعلها خاتمة.

ويبدو في المشهد الثاني أن نسق القصيدة قد أخذ يتّجه نحو الوصف التشريحي لسلمى بعد أن حرّك الشاعر المشهد، وبدا مشهداً حركياً من جهة واحدة (سلمى) فراح ينقل الصور تباعاً عنها.

فيما جاء المشهد الثالث بنسق مختلف وهو تحريك الصورة من خلال المشهد الحركي المشترك الذي جمع الشاعر وسلمى حتّى لا تبدو الصورة جامدة، وليدلّل على صدق ما نقله من وصف تشريحي لسلمى...

وحينما بدأ الصراع الداخلي في المشهد الرابع أوقف الحركة ليُبرز بوضوح من خلال السبر النفسي لسلمى ما يعتمل في داخلها مستخدماً التقابلية وإظهار المتناقضات.

وتجتمع الأنساق جميعاً ضمن وحدة عضوية متكاملة للقصيدة باتت أشبه بالحدث الدراميّ... وتتلوّن أدواته ومفرداته بين الشخوص والحدث والمونولوج.

إن تمكّن الشاعر من استخدام الدلالة التاريخية أو الأسطورة في فهم حالة عصرية أعطت جمالية للقصيدة، وتركت لدى القارئ أو الناقد أكثر من مجال لوارد الأفكار في مفهوم القصيدة بشكل عام... وإن قراءة القصيدة من زاوية واحدة يسيء للبناء الفني للعمل، ويؤدّي للخلط في مفهوم القصيدة عموماً، ممَّا يُذهب جماليّتها، لاسيّما حين تُفسّر من قِبل الناقد دون الغوص في ماهيّتها... لذا يجب على الناقد أن يقرأ القصائد المتكاملة أكثر من مرّة ويلاحق ومضات الشاعر فيها، فقد يترك هنا أو هناك مفتاح سرّ القصيدة، أو كما يقول الفيلسوف (كروتشه):

(على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبّد، لا موقف القاضي ولا موقف الناصح، وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسّه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرّة ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية)(9).

وإن ميزة قصائد (تميم صائب) تكمن في شيئين أساسيين:

أولهما: التمكّن الشعري (استخدام الوزن وما يولّد من إيقاع شعري وانزياح لغوي). وثانيهما: الثقافة الثرّة ومعرفة للأساطير والجذر التاريخي والفلسفة وقدرة الإسقاط على الواقع.

أو كما يقول الناقد (رجاء النقاش):

(ذلك هو الشعر الجديد... وذلك الشيء الثابت المستقر فيه... فهو يقوم على فلسفة فنية محدّدة قرّبته من الوجدان الإنساني، ووسعت ميدان التجربة الإنسانية أمامه)(10).

فيما يرى (سيد قطب) أن الشاعر لابدّ أن تتوافر فيه صفتان أساسيتان:

الأولى: أن يكون إحساسه بالحياة أدق وأعمق من إحساس الجماهير، على شريطة ألا يقطع الصلة بينه وبين الجماهير، بحيث يكون ذلك الإحساس واضحاً مميّزاً عن إحساس كل من الآخرين.

والثاني: أن يعبّر عمَّا يحسّه بهذه الطريقة، تعبيراً أسمى من تعابير الجمهور، مظهراً في تعبيره هذا نفسه، وتأثّراتها بما شاهدت وأحسّت، لا أن ينقل لنا الصور كما تراها سائر العيون، وبعبارة أخرى أن تكون له في الحياة فلسفةٌ خاصة به منشؤها إحساسه الشخصي، يفسّر الحياة على ضوئها، ويظهر للناس بعنوانها(11).

والقارئ لجميع أعمال الشاعر يجد أنه يحرص على احترام ذوق المتلقي أو الناقد... فلا يغرق في الغموض، ولا يعمد إلى المباشرة، لهذا تكون قصائده محكمة البناء، وجمله الشعرية متراقصة، تحمل في طيّاتها الكثير من لمعاني وتخفي في التواءاتها الكثير من الأفكار أو الومضات الشعرية التي تثير في القارئ البحث عن تكوين البنية الفنية التي اعتمدها في نِتاج أعماله... ممَّا يجعل كلّ قارئ لها يفهمها على طريقته، بحسب ثقافته وقدرته على التحليل والتخيّل، وهكذا فإن (تميم) حين يكتب قصيدته يفرغ فيها من شحنه النفسية وانفعالاته الصادقة ما يجعلها قريبة من نفس قارئها، أو كما يقول (نزار قباني):

(مهمّة القصيدة كمهمة الفراشة... هذه تضع على فم الزهرة دفعة واحدة جميع ما جنته من عطرٍ ورحيق... فتنقله بين الجبل والحقل والسياج... وتلك . أي القصيدة . تُفرِغ في قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية تحتوي على جميع أجزاء النفس، وتنتظم الحياة كلّها)(12).

فإنّ تمكُّن الشاعر من البناء الفني للقصيدة يعطي لها القيمة والجمال، وهذا ما تنبّه إليه سابقاً ابنُ طباطبا:

(إن الشاعر كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيَه بأحسن التفويف، ولا يهلهل شيئاً منه... فيشينه، وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق، ثمَّ يطلب أن يقسم قصيدته إلى أفكار. ويسلك . أي الشاعر . منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرّفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل)(13).

وميزة الشعر . كما يصفه ابن طباطبا . أنه بائن عن المنثور، أو كما يرى الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن" والتي استخلصها الناقد (طراد الكبسي) في ثلاث نقاط:

(1 . الشعر صنعة تميّزه عن غيره من الكلام.

2 . الشعر فطنة، والشاعر يفطن لِما لا يفطن له غيره.

3 . لا يكون الكلام شعراً إلا متى قصد القاصد إليه)(14).

ولا يسعني أن أختم دراستي هذه إلا باقتطاف شهادة من الشاعر (فاضل سقّان) في تقديمه لديوان تميم: (ومضات) بقوله:

(عندما تقرأ شعر تميم صائب، تجد نفسك أمام مبدع يشدّك بسحر بيانه وعمق نظرته للحياة وتمكّنه من الإمساك بناصية البيان العربي الأصيل، الذي تغوص جذوره في أعماق التربة وتمتد أغصانه في رحاب الكون الواسع)(15).

***

الهوامش:

(1) . صحيفة اليقظة . العدد /17/ الصادرة في 27 كانون ثاني 2005.

(2) . مجلة الموقف الأدبي . العدد /402/ . تشرين أول 2004.

(3) . مجلة الموقف الأدبي . العدد /394/ . شباط 2004.

(4) . يُنظر: مقومات عمود الشعر . د. رحمن غركان . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

(5) . مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية . د. عبد الحق الهواس . دار الفتح بعمّان.

(6) . قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . ط/ بيروت 1962.

(7) . الأسطورة والمعنى . فراس سواح . دار علاء الدين 1997 دمشق.

(8) . أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة . د. كاملي بلحاج . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

(9) . مقدمة ديوان طفولة نهد . نزار قباني 1947.

(10) . مجلة الآداب . العدد الثالث . آذار 1962.

(11) . نظرية الشعر . ج4 . ص317 . منشورات وزارة الثقافة السورية 1996 دمشق.

(12) . مقدمة ديوان طفولة نهد . نزار قباني 1947.

(13) .يُنظر: عيار الشعر . ابن طباطبا .

(14) . في الشعرية العربية . طراد الكبيسي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

(15) . مقدمة ديوان ومضات . تميم صائب . منشورات دار صائب 2004.

****

شــعرية التلبــس والانفصـــال

قراءة في مجموعة (ما لم يقله أبو طاهر القرمطي)

بسام صالح مهدي- العراق

من المهام التي يُباكِرها النصُّ الشعري الحديث، إمكانية استثمار الشخوص التاريخية بفضاء كتابي ينفتح على الإفضاء عن هاجس الشاعر، مستثمراً الراسب المعرفي للشخوص التاريخية عبر تداعيات القراءة.

ولأن اختيار الشاعر شخصية ما لا يكون فعلاً اعتباطياً أبداً، فلا بد من اقتراب حيثيات كل من الشخصية التاريخية والشخصية المبدعة للنص الشعري، فعبر تجارب عديدة شهدتها الشعرية العربية منذ أواسط القرن العشرين وعلى مساحة زمنية كافية، تبلورت نصوص مهمة في مجال التوظيف، فلم يكن النص الشعري المعاصر الذي لجأ إلى شعرية التلبس والانفصال كبديل جديد عن مزاولات أخرى، كالأسطورة والقناع والدرامية.. الخ، إلا لجوءاً فنياً يتشبث ببناء نصي معاصر، نجح في إكساء النص الشعري سمة الانفتاح على الموروث وإغناء فضاء القول الشعري.

ففي مجموعة الشاعر البحريني حسين السماهيجي الموسومة (ما لم يقله أبو طاهر القرمطي) توجهٌ جديد في إقامة العلاقة بين الشخصية التاريخية والثيمة الحديثة للنص الشعري المعاصر.

وبالتفاتة متفحصة ينكشف لنا مدى اندماج الشخصية التاريخية في مواقف معينة أو انفصالها في مواقف أخرى، حيث يمكن تلمس حالة من التلبس النصي في فحوى الخطاب باختيار سياقٍ يحتمل التأويل في مدركات الفعل الاندماجي وكذلك الانفصالي.

فبينما تأخذ شخصية (أبو طاهر) هيمنةً ما على نص من نصوص المجموعة، يأخذ الشاعر حسين السماهيجي هيمنة كاملة على نص آخر في المجموعة، مما يوحي بأنّ التعالق مع الشخصية التاريخية يندفع نحو تأسيس بنية حوارية قد تكون جليةً في سياقات معينة، وتكون خفية في سياقات أخرى.

فبدءاً بالإهداء الذي لم يُشخص على أنه إهداء، اكتفى الشاعر بأنْ وضع له عنواناً يوحي بالمخاطبة أكثر من تصريحه بالإهداء، فكانت عبارة (إلى أبي طاهر) مفتتحاً وعنواناً للنص الذي في أسفله، مستغنياً عن أي تلميح أو إيضاح لما ستسير عليه باقي نصوص المجموعة، ولأن هذا النص المصحوب باختلاج عارم، يبوح عن المكابدات والرؤى الصوفية، فبدل أنْ يوجه الخطاب إلى أبي طاهر كما أشار العنوان ذلك، توجه إلى رب هذا البيت، مبيناً ما ذهبنا إليه من اقتراب حيثيات الشخصية التاريخية من شخصية الشاعر في

جانب المناجاة الإلهية المجملة بروح الثائر، ولا بدَّ لنا من اقتطاف مقطع من هذا النص، يضيء مساحة قولنا السابق.

"ربَ هذا البيت
أبصرت
فخذني
ضمّني في لوح أشباحكَ
لي
وقتُ لنهدين
ولكْ
قبة فوق
الفلكْ" (1)

بعد هذا أخذ شاعرنا السماهيجي في نصِه الأول الذي يحمل عنوان (فاتحة) بالتنازل عن مدار بثهِ وإفضائه، ليمنح بهذه الفاتحة فضاءً كافياً لشخصية أبي طاهر، فالخطاب في هذا النص كان خطاباً على لسان أبي طاهر، بينما نجحَ الشاعر في إخفاء نفسه كلياً، هذا ما تُشير إليه دلالة النص الآتي:

(إنما أقرأ تاريخي بسيفي /ثاقباً هذا الصفاء
راحلاً في لازورد الدم /عيناي غشاءْ) (2)

فمن يكون صاحب هذا الخطاب؟ إنه أبو طاهر. وليس الشاعر، فليس شاعرنا من يحاول أن يقرأ تاريخه بسيفهِ، إنما استحضار شخصية (أبو طاهر)، وانتقالها لذهن الشاعر أحدث تلبساً أشبه بما يحدث عند الصوفيين.

وتسير النصوص اللاحقة على خط التماس مع نص (فاتحة)، إلى أنْ يُصدم القارئ بعودة الشاعر إلى الظهور، في نص (صدى) مؤثراً فعل المعاصرة الذي يتقابلُ مع الفعل التاريخي للشخصية، فيقول:

"لي وحدي
أن أذرع
هذا العرق بنبضي
وأنمنم صحو النسرين
بلوتسة الشهداء
في مدنِ الكلس المخطوطة" (3)

وقبل عودة الشاعر إلى حالة التلبس النصي مع الشخصية التاريخية يُقيم حواراً هاماً على صعيد قراءتنا لهذه المجموعة، بمجيء نص (في الخضرة) بعد نص (صدى)، تظهر الشخصيتان في نقطة الأمر بالسجود، حيث يبين لنا سياق الجملة الأولى (لم أسجد إذ قلت.. اسجدْ) مدى نجاح الشاعر حسين السماهيجي في

اختيار المفردة المعبرة عن الموقف الشعري المراد إظهاره للقارئ، ويتجسد ذلك أكثر في تكرار فعل الأمر محصوراً بين نقاط:

".. اسجدْ
في حلقي همس الحاء المحمومةِ
وجهي محترقٌ
والماء رذاذُ النارِ" (4)

وعلى هذا الشكل حقق السماهيجي حركة رائعة في تشكيل التفاعل مع الشخصية، برفضه السجود مبيناً سبب هذا الرفض فكيف يسجد وفي فمه طعمُ الثورة، ووجههُ محترقٌ وحتى إنه قَلَبَ دلالة الماء المعروفة بأنه يطفئ النار، حيث أصبح هذا الماء الطبيعي ماءً آخر هو رذاذ النار، فهو هنا يظلُ محترقاً ولا شيء يمكن أن يطفئهُ.

وفي نصوص (مدن البلور، حرقه، كن، تصوف، عودة) تتبثقُ رحلة لمعاناة مشتركة بين الشخصية التاريخية والشاعر، رحلة عانى كل منهما فيها من الركض وراء مدن تركض أو من الأسئلة التي لا تحظى بالإجابة، أو مخاطبة الوطن بأن يكون جميلاً، ومما يوضح اشتراكهما في هذه الرحلة نص (عودة)، حيث يُظهر انتهاء الرحلة بقوله:

"أتيناكم
من أقاصي الجنون
نهيئ
زاوية الصحو
وسط الغياب
نشكلُ
أوجُهنا في الضباب
ونحلم
أنا لكم عائدون" (5)

وبالوصول إلى الفصل الذي حمل عنوان (نار أبي طاهر) يتضح للقارئ هيمنة الشخصية التاريخية على الخطاب برمته واختفاء الشاعر مرة أخرى، ففي النص الأول الموسوم (شفتاي تهربان الحشيش) يقول:

"أخرج من تاريخي
الوقت أديم
وأنا سنبلةُ
عارية
إلا من الوشي ووشمٍ بين كتفي" (6)

بهذا التشكيل المبدع الذي اختارهُ الشاعر في تخليهِ عن موقعهِ لأبي طاهر وفي أبعاده في أماكن أخرى، ليوقع القارئ في سلسلة من الاحتمالات الفاعلة. بعد هذا النص عادت شخصية الشاعر لتظهر في نص آخر هو (اعتراف)، وكم هو بليغٌ هذا العنوان، حيث يؤدي الشاعر عنا اعترافاً صريحاً بأنهُ كان في النصوص السابقة يعيشُ على هامش الورقة ليقتات نصهُ، ولعلهُ حسب ما أشار قد أسرف في القول، ولي أن أدرج هذا النص كي يتضح ما ذهبت إليه:

"أقر

بأني أعيشُ على هامشِ الورقة

لأقتات نصي

أسرفت في القول

هذي القراطيس غيمة أحزاننا

لها نكهةٌ

تتلبسني

حين أغفو

أشك القواقعَ

في جسدٍ أبيضِ الحدقة." (7)

وتستمر محنة الشاعر مع (ما لم يقله أبو طاهر القرمطي) على مدار النصوص الأخرى، مرةً باستحواذ أبي طاهر على خطاب النص الشعري ومرة باسترجاع الشاعر لحقهِ في القول.

ولعل الفصل الآخر الموسوم بـ (الكينونة) يكون فيه الشاعر هو سيد الخطاب الفاعل، كما تبينَ جلياً في نص (وصف):

(ساجدٌ /في حضرة: السيف: أبو طاهر/ في مخدعهِ: كسرةُ خبز غزلتها /لفحة الصيف)(8)

وبعد هذا تفتحُ بوابات فصلٍ آخر من الرحلة، هذه الرحلة التي اشتملت على الكثير من الشعر والتخلي والاستحواذ إلى أن يضيف في فصلٍ جديد، كمية رائعة من الأسئلة التي من الصعب علينا قراءتها هنا.

ولأن نص المجموعة –على غرار مقولة بيت القصيد –الذي يحل لغز هذه المعادلة الواقع بين التلبس والانفصال، ينجلي لنا في (ما لم يقله أبو طاهر) وهو النص الذي هيمن على المجموعة بأكملها حتى جعل الشاعر منه عنواناً لها.

يقول فيه: "خروجي لكم كخروج الثريا

أنا ليلكٌ جارحٌ أتدلى على عتباتِ المواسم

غب الشهيق

بهي المحيا

هلموا اليا" (9)

وهكذا أخذ هذا النص يقص عناوينه الداخلية لتتحول إلى أجزاء تحمل أرقاماً، تترابط هذه الأجزاء بعض لتحل لنا لغز الأسئلة السابقة التي أقلقت الشاعر في بحثهِ عن أرض بكر، ليجعل من اللحظة الإنسانية لحظة خالدة ومفعمة بالكثير من المهام الخيرة في سبيل الولوج إلى كنه الحقيقة الكونية اللابِدَة في جوف الإنسان المعاصر.

***

الهوامش:

(1)–ما لم يقله أبو طاهر القرمطي الشاعر حسين السماهيجي: ص: 5، 1996م.

(2)–المصدر نفسه ص: 9.

(3)–المصدر نفسه ص: 12.

(4)–المصدر نفسه ص: 14.

(5)–المصدر نفسه ص: 21.

(6)–المصدر نفسه ص: 25.

(7)–المصدر نفسه ص: 33.

(8)–المصدر نفسه ص: 41.

(9)–المصدر نفسه ص: 67.

****

القصائد المنشورة في الموقف الأدبي
خـــــلال عـــــام 2004

فوّاز حجو- سورية

اعتادت مجلة الموقف الأدبي في باب مراجعات أو قراءات أن تقدم في كل عدد عرضاً لقصص العدد الماضي، وهذا الإجراء من شأنه أن يساهم في تسليط الضوء على نتاج القصص المنشورة في المجلة، ويكون بمثابة متابعة نقدية ورافدٍ من روافد الحركة النقدية التي تواكب الحركة الأدبية، وقد نهض الأستاذ محمد قرانيا مشكوراً بهذا العبء على مدى سنوات عدة، ومن خلال نجاحه بهذه المهمة كنت أسمع انطباعات عدد غير قليل من كتّاب القصة يثمّنون ما يكتبه الأستاذ قرانيا، بل إن بعضهم كان ينتظر ما سيَكتب عنه الأستاذ قرانيا في العدد المقبل حين تنشر له قصة في عدد من الأعداد، وهذا ما يدفع الكاتب والقارئ على المتابعة.

ونحن بالمقابل نفتقد مثل هذه المتابعات النقدية للشعر المنشور في مجلة الموقف الأدبي، ولذلك فإننا نهيب بأسرة التحرير وهيئتها أن ترفد المجلة بمثل هذه المتابعات النقدية أسوة بالمتابعات الخاصة بالقصص، وأملنا كبير في رئاسة التحرير أن تسدّ هذا الثغرة وخاصة أن بعض المجلات كان لها سبق في ذلك مثل مجلة الآداب اللبنانية وغيرها، وقد كان لمتابعاتها النقدية صدى في الأوساط الأدبية. ولا ننسى أن الحركة الأدبية كثيراً ما تشكو من تقصير النقد، وفي هذا الأمر تلافٍ لهذا التقصير، ودفع للحركة النقدية، كما أن في هذا تحفيزاً لقراءة المجلة ومتابعتها من خلال متابعتاها النقدية، وقد استجبتُ لدعوة جمعية الشعر للحديث عن القصائد المنشورة في الموقف الأدبي خلال العام المنصرم، وهذا الحديث السريع والمقتضب أشبه بإطلالة عابرة أو نظرة عامة أو إضاءة سريعة نطوف من خلالها على قصائد كثيرة تحتاج إلى رصد شامل ودراسات نصيّة تحليلية، وهذا ما لا تقوى عليه دراسة ببضع صفحات.

وإذا رحنا نعدد أسماء القصائد وأسماء شعرائها فقط لاحتجنا إلى صفحات عدّة، فما أدراكم إذا خصَصْنا كل قصيدة ببضعة أسطر من التعليق؟! عندئذ سيتضاعف عدد الصفحات ويضيق الوقت المحدد لهذه القراءة المحكومة بالزمن والإيجاز الشديد، ومن هنا فإننا سنطوف حول هذا البيدر الشعري، ونكتفي بجولة نطلّ من خلالها على أبرز الظواهر في القصائد، وإليكم هذه البانوراما السريعة:

1. إن ما نشر من قصائد في المجلة خلال عام كامل، وعلى امتداد اثني عشر عدداً منفرداً بلغ مئة قصيدة وقصيدة. وبلغ عدد الصفحات التي نُشر فيها الشعر 330 صفحة، وهذا الكمّ من القصائد لا شك في أنه

يحتاج إلى متابعة ودراسة وتقييم ليأخذ دوره في النتاج الشعري بشكل عام.

2. وإذا عدنا إلى هذا الكمّ الشعري وجدناه موزعاً على الأشكال الشعرية على اختلافها، وإذا قمنا بعملية فرز على أساس الشكل وجدنا هذه القصائد المئة موزعة على الشكل التالي:

63 قصيدة تفعيلة.

20 قصيدة عمودية.

8 قصائد تجمع بين العمودي والتفعيلة.

9 قصائد نثر.

مجموعة قصائد قصيرة أو ما يسمى بالومضات تجمع بين التفعيلة والنثر.

3. ومن خلال هذه الإحصائية التي هي على أساس الشكل، نجد التعايش بين الأشكال الشعرية كما نجد أيضاً التجاور والتمازج وذلك من خلال القصائد التي جمعت بين شكلين مختلفين.

4. أما ما يتعلق بالنسبة المئوية فإن قصيدة النثر شكّلت نسبة منخفضة لا تتجاوز 9% ونتساءل: ما السرّ في تراجع النشر لقصيدة النثر؟ ونكتفي هنا بإثارة السؤال فقط.

5. وإن القصيدة ذات الشطرين كانت تتراوح بين 20 . 28% بما في ذلك القصائد التي تجمع بين الشكل العمودي والتفعيلي. وهذه النسبة أيضاً منخفضة، وإن كانت أفضل من النسبة السابقة.

6. وإن قصيدة التفعيلة فازت بحصة الأسد، وقد أشرنا إلى النسبة التي بلغتها، ويضاف إلى ذلك أن معظم القصائد الطويلة التي امتدت على عدد كثير من الصفحات كانت من قصائد التفعيلة، وخاصة قصيدة "وجع القصيدة" لمحمد ضمرة وقصيدة "أوراق مجهولة لأبي الطيب" للدكتور خليل الموسى وهاتان القصيدتان بلغ عدد صفحاتهما ما يعادل عدد صفحات القصائد العمودية وقصائد النثر مجتمعة.

7. وهناك قصائد أخرى برزت فيها ظاهرة الطول والامتداد على عدد غير قليل من الصفحات سواء ما كان منها على الشكل العمودي أو التفعيلي أو النثري. وأظن أن القصائد الطويلة تُشكل عبئاً على المجلة وعلى القارئ أيضاً، وإن هذه القصائد كل واحدة منها تشكل ديواناً مستقلاً. وخاصة قصيدة (كتاب الأبدية) لممدوح السكاف التي نشرت مضغوطة على امتداد الأسطر، ولو وزعت توزيعاً شعرياً على أساس الدفقة الشعرية لتضاعف حجمها. وإذا وجدنا مثل هذا النص الذي كتب فيه الشعر المنثور على امتداد السطر، فإننا نجد بالمقابل قصيدة عمودية توزع توزيعاً على طريقة توزيع قصيدة التفعيلة كما هو الحال عند الشاعر محمود علي السعيد.

وإن نشر هذه القصائد الطويلة يفوّت على الشعراء الآخرين فرص النشر، وبإمكان المجلة أن تنشر عشر قصائد مقابل نشر قصيدة واحدة من مثل هذه القصائد المطولة، ونذكر من هذه القصائد الطويلة إضافة إلى القصيدتين السابقتين وقصيدة ممدوح السكاف:

قصيدة "من اشتكى الورد لغير الورد" لأحمد كامل الخطيب

و"نشيد الغسق" لغسان حنا

و"نهضت كما ينهض الطير" لعبد النور الهنداوي.

و"آخر الورثة من سلالة النخيل" لباسم القاسم

و"موجز عدمي لأحوال المغني" لمحمد علاء الدين عبد المولى.

وهذه النصوص تتراوح بين 7 . 16 صفحة، وإن إشارتنا تلك لا تتعدّى الطول، بغض النظر عن القيمة أو المستوى الفني.. وإني أعوّل في طول القصيدة على الوحدة العضوية التي تشكل معياراً صالحاً لنجاح القصيدة بنظري، وإلا كان الطول عبئاً على القصيدة والقارئ.

8. واشتملت قصائد الموقف الأدبي في العام الماضي على مجموعة من النصوص الشعرية التي عرفت مؤخراً باسم القصائد القصيرة أو الومضات، وهذا اللون من الشعر أفرزته حركة الحداثة الشعرية وراج في السبعينات وبات يستقل بنفسه حتى أصبح شكلاً شعرياً خاصاً إلى جانب الأشكال الشعرية المعروفة، والقصيدة القصيرة مثلها مثل القصة القصيرة جداً، فهما يحاولان الاستقلالية وتكوين جنس أدبي له ملامحه وخصائصه. وما زالا يثيران جدلاً في الأوساط الأدبية، ونجد حولهما مواقف متباينة تجعل قضيتهما غير محسومة حتى اليوم.

وإن تلك القصائد القصيرة التي نشرت في الموقف الأدبي شكلت نسبة بلغت 7% وهذه القصائد هي:

1. يوم الرب العظيم . نص: حامد بن عقيل (السعودية) . العدد (404) مؤلفة من 24 قصيدة قصيرة مرقمة، يجمعها تحت عنوان واحد، وهي قصائد منثورة.

2. أبجديات . شعر: رعد فاضل (العراق) . العدد (403) . مؤلفة من 16 قصيدة قصيرة مرقمة، يجمعها تحت عنوان واحد، وهي قصائد تفعيلة.

3. خيبة الرخ.. فتنة الرغبة . شعر: صاحب خليل إبراهيم (العراق) . العدد (394) . مؤلفة من 14 قصيدة قصيرة مرقمة، ولكل قصيدة عنوان مستقل، وهي قصائد تفعيلة.

4. اثنان في قصائد . شعر: إباء إسماعيل . العدد (398) . وهي مؤلفة من 7 قصائد قصيرة، وكل واحدة تستقل بعنوان، يضاف إليها قصيدة متوسطة الطول بعنوان: صوتان. وهذه القصائد منها ما هو على شعر التفعيلة ومنها ما هو شعر منثور.

5. عرائش الأضداد . نص: سمير حماد (سورية) . العدد (398) . مؤلفة من 7 قصائد قصيرة مرقمة، يجمعها عنوان واحد، وهي قصائد منثورة.

6. منسية حتى تراك . شعر: سمير رافع (سورية) . العدد (397) . مؤلفة من 7 قصائد قصيرة وكل واحدة تستقل بعنوان، ويجمعها عنوان واحد، وهي قصائد تفعيلة.

7. بتلات من سواد العراق . شعر: محمد حمدان (سورية) . العدد (396) . وهي مؤلفة من 6 قصائد قصيرة ليس لها صفة الومضة الشعرية وشروطها الفنية، وكل قصيدة تستقل بعنوان، وآخرها قصيدة متوسطة الطول مؤلفة من مقطعين، وهي قصائد تفعيلة.

والملاحظ على جميع القصائد القصيرة أنها كتبت تارة على شكل قصيدة التفعيلة، وتارة أخرى على شكل قصيدة النثر، وأن منها ما يجمع بين التفعيلة والنثر لدى الشاعر الواحد. وأن الشعراء الذين كتبوها من مختلف الأقطار العربية (العراق، سورية، السعودية) وحين نجد مساهمة في كتابة قصيدة النثر بشكل حداثي (على شكل الومضة الشعرية) كما هو الحال عند الشاعر حامد بن عقيل، نتوقع لهذا

الشكل مزيداً من الانتشار والتأصيل، لأن قصيدة النثر دخلت مؤخراً إلى السعودية ومع ذلك أثبتت وجودها بشكل لافت للنظر على أيدي جيل جديد من الشعراء الشباب الذين دخلوا إلى معترك حركة الحداثة الشعرية وتأثروا بتياراتها المختلفة.

ويمكن أن نقول إن غالبية ما نُشِر من قصائد قصيرة في الموقف الأدبي حقق سوية فنية عالية وشكّل علامة فارقة في تقنية فن الومضة الشعرية التي تحرص على التكثيف والتوتر والإدهاش وهذا ما جعل النصوص الشعرية القصيرة تتميز في واحة الشعر.

9. قامت مجلة الموقف الأدبي مؤخراً، وذلك بعد أن دخلت عالم الإنترنت، بالإشارة إلى البلد أو القطر لكل شاعر ينشر في الموقف الأدبي، وهذا جيد، ومن خلاله نعرف كل شاعر من أي قطر، وخاصة حين لا نعرف من أين هو... ونتمنى أن تواظب هذه المجلة على ذكر اسم البلد، ولا تغفله، حتى وإن كان الشاعر في أغلب الأحيان من سورية، على اعتباره معروفاً في بلده، وعلينا أن لا ننسى أن عالم الإنترنت يقتضي أن نذكر اسم بلده لحاجة القارئ حيث كان إلى مثل هذه المعرفة، سواء أكان في العالم العربي أم في العالم بشكل عام. وأشير هنا إلى العدد 393 الذي أغفل ذكر اسم البلد لكل الشعراء، وهناك بعض الأعداد كان فيها الإغفال جزئياً، وهناك مشكلة الإقامة إذ نجد شاعراً سورياً مقيماً في بلد عربي آخر يرسل بنتاجه من حيث يقيم، وهناك شعراء فلسطينيون موزعون على الأقطار العربية، وحين يرسلون بقصائدهم يؤكدون انتماءهم لبلادهم، وهذا من حقهم، ونجد عدداً من هؤلاء الشعراء يقرنون أسماءهم بفلسطين مما يوحي بأنهم يرسلون بنتاجهم من الأرض المحتلة، وهم في الحقيقة يقيمون في سورية أو في بلد عربي آخر. ولا بأس في أن تشير المجلة إلى ذلك حين تنشر لشاعر فلسطيني مقيم في فلسطين أن تذكر "الأرض المحتلة"، وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء العراقيين فإن منهم ما زال مقيماً في العراق ومنهم من جاء إلى سورية، ومنهم من أقام أو ما زال يقيم في أحد الأقطار العربية أو الدول الغربية أو الشرقية... فحين يذكر إلى جانب اسمه "العراق" يُخَيّل إلى القارئ أنه يقيم في بلده، في حين أنه يقيم خارج العراق.

10. ويمكن أن نقول إن مجلة الموقف الأدبي مجلة منفتحة على الأقطار العربية، وهي تفتح الأبواب وتفسح المجال للمشاركات الشعرية الواردة من البلاد العربية، وهذا ما يسجل لها فهي مجلة معروفة بموقفها العروبي القومي، في حين أن المجلات العربية باتت تنغلق على نفسها وتضيق آفاقها بالنزعة الإقليمية، فاللبننة والسعودة والتمصير والتكويت، باتت تتحكم برقاب الصحافة من حولنا، ومن خلال ما نشر في الموقف الأدبي في سنة واحدة قرأنا لعدد غير قليل من الشعراء العرب نذكر منهم:

عبد الرزاق عبد الواحد، وأمجد محمد سعيد، وعبد المطلب محمود، وصاحب خليل إبراهيم، وساجدة الموسوي، ومحمد علي الخفاجي، ورعد فاضل من العراق.

وحامد بن عقيل، ونورة الخاطر، وعبد الله الفيفي، من السعودية.

ومحمد ضمرة من الأردن.

وحسن جعفر نور الدين من لبنان.

ومغناجي محمد عادل من الجزائر.

وبشرى إبراهيم من ليبيا.

وحسين العوري من تونس

وعلي حداد من اليمن.

وعبد الحليم أبو عليا، ومحمود علي السعيد من فلسطين.

وبعض هؤلاء الشعراء العرب نشر لهم في سنة واحدة أكثر من قصيدة، وهذه الفرص في النشر للشعراء العرب لا تمتّن الروابط القومية فحسب بل تفتح الباب واسعاً للإطلاع على تجارب الشعراء العرب لمعرفة المستوى الذي وصلته القصيدة في الأقطار العربية الأخرى.

11. تحاول مجلة الموقف الأدبي ممثلة برئاسة تحريرها أن تفسح المجال لأكبر عدد ممكن من الشعراء، دون الانغلاق على أسماء محدودة، أو شلة معينة، وهذا ما يحسب لها... ولا نقول ذلك مجاملة، وإنما حقيقة يؤكدها الإطلاع على المجلة... ومن خلال سنة واحدة قرأنا نتاج تسعين شاعراً ونيف، وهذا يعني أن فرص النشر متاحة لأكبر عدد ممكن... وسمعت أو قيل لي إن المجلة لا تكرر اسم شاعر معين أكثر من مرتين في السنة وهذا ما تؤكده أعداد سنة 2004م التي أحصيت فيها عدد الشعراء الذين تكررت أسماؤهم مرتين فوجدتهم لا يتجاوزون ستة شعراء هم: ممدوح فاخوري ومحمد حمدان ومحمود علي السعيد ومحمد ضمرة ورضا رجب وأسعد ديري. وأما الذين تكررت أسماؤهم ثلاث مرات فهم شاعران فقط وهما الشاعران الحمصيان: محمد علاء الدين عبد المولى وطالب هماش.

وبقية الشعراء كان نصيب كل واحد منهم مرة واحدة، وهذا ما أتاح الفرصة لتسعين شاعراً وشاعرة أن يُنشر لهم في المجلة خلال سنة واحدة.

12ـ وكانت القصائد المنشورة خلال سنة من أعداد المجلة موزعة على مختلف الشعراء أي على اختلاف أجيالهم، فهناك شعراء كبار يمكن أن نقول إنهم من شيوخ الشعراء مثل ممدوح فاخوري (مواليد 1926) وهناك شعراء شباب في مقتبل العمر مثل سامر فهد رضوان (مواليد 1975) وياسر الأطرش (مواليد 1973) وبين هذا وذاك تتدرج أعمار الشعراء حتى نجد مختلف الأعمار وفي مثل هذا الأمر نجد فسحة لكل الشعراء، ومن خلالها تتلاقى الأجيال بعيداً عن عقدة الجيلية، ولا امتياز لأحد على غيره إلا بمستوى ما قدم من شعر، وهذا ما يذكرني بشعراء المعلقات العشر الذين فيهم زهير بن أبي سلمى شاعر الثمانين عاماً وطرفة بن العبد الذي لم يبلغ الثلاثين عاماً.

13ـ وكان للصوت النسائي حضوره في القصائد المنشورة في الموقف الأدبي، وقد بلغت نسبة الشاعرات 12% من مجموع المشاركات الشعرية. وهذه النسبة وإن كانت قليلة إلا أنها لافتة للنظر في حضورها ومستواها الفني، وإن كانت هناك نصوص قليلة دون المستوى المطلوب.

والتقى على صفحات الموقف الأدبي في العام الماضي شاعرات من مختلف الأقطار العربية (سورية، العراق، السعودية، ليبيا) ومن مختلف الأجيال أيضاً (ساجدة الموسوي: من جيل السبعينات، دعد طويل قنواتي: من جيل الثمانينات، سمر علوش: من جيل التسعينات).

وكانت القصائد من مختلف الأشكال الفنية (العمودي، والتفعيلة، والنثر) كما كانت بعض النصوص الشعرية تزاوج بين شكلين مختلفين.

14ـ ومجلة الموقف الأدبي تُصدِر بين الحين والحين ملفاً خاصاً يدور حول قضية أدبية أو ظاهرة من

الظواهر أو جنسٍ أدبيٍّ ما.

وخلال عام 2004م أصدرت ملفاً خاصاً عن أدب الأطفال وذلك في العدد 400 وضمن هذا الملف نَشرتْ خمسَ مشاركات شعرية في واحة الشعر، واحدةً من العراق للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، والبقية من سورية وهي للشعراء: مصطفى عكرمة، ومحمد علاء الدين عبد المولى، وجرجس ناصيف، وأسعد الديري. وقد كتب الأستاذ محمد قرانيا عن ملف هذا العدد بما فيها القصائد وذلك في العدد 401 وقدم عرضاً سريعاً لقصائد هذا الملف لا يتجاوز الصفحة.

وأظن أن قصائد هذا الملف غير كافية لتمثل شعر الأطفال في هذه المرحلة، وما هي إلا نماذج لا ترتقي إلى أن تكون استثنائية، ولا تكفي في دراستها للخروج بنتائج عن شعر الأطفال وتطوره، كما أن خمسة نماذج من شعر الأطفال لا تكفي من حيث الكمّ لتمثل شعر الأطفال في سورية.

ولكي لا تكون هذه الأحكام الانطباعية مرتجلة وتكتفي بالدوران حول هذا الملف، أحبّ أن أعرض لقصائد هذا الملف، وهذا ما يجعلني أدخل قليلاً إلى النصوص الشعرية، ولا أكتفي بالتوصيف الخارجي. فقد تصدر الملف مشاركة الشاعر العراقي الكبير عبد الرزاق عبد الواحد ذلك الشاعر الذي كانت له تجربته المديدة مع شعر الأطفال وهو من جيل الرواد في هذا الشعر في العراق. وكانت مشاركته بعنوان (قصائد للأطفال) وهي أربع قصائد، الأولى قصيدة تفعيلة وقد استخدم الشاعر فيها السرد ليحكي لنا قصة (الغيمة المنشدة) التي كانت تطير من مدينة إلى مدينة، وحين سمعت الأطفال ينشدون (موطني موطني) هطلت على الأرض وأخذت كل قطرة مطر تنشد مع الأطفال (موطني موطني). أما قصيدة (الديك في السما طار) فقد بدأت على شكل قصيدة التفعيلة وانتهت على شكل رباعية ذات لازمة، وفيها يستلهم لعبة شعبية يلعبها الأطفال، وهي تشبه عندنا لعبة (طار الحمام... هدّى الحمام). والقصائد الأربع ركزت على فعل الطيران، ممّا أشاع الحركة والحيوية في القصائد، بالإضافة إلى ما يحمل فعل الطيران من معانٍ لا تغيب عن فهم المتلقي، وإذا أخذنا مثالاً من هذه القصائد: قصيدة (آه لو كان لي جناح) وجدناها تعيد إلى أذهاننا قصيدة (آه لو كنت أطير) والقصيدتان معاً يسكنهما حلم الطيران، وفيهما تحريض على التحليق والتحرر من الأسر. أما قصيدة (عصافير) فهي تلفت نظر الأطفال إلى ما في العصافير من جمال، وليس ذلك فحسب بل إن الشاعر يلفت النظر إلى قرب العصافير من حياة الناس وحُبّها لهم، فهي طيور أليفة يطيب لها أن تسكن بالقرب من الناس أما المشاركة الثانية فهي قصيدة (الضاد) لمصطفى عكرمة، وهو أيضاً شاعر ذو تجربة في شعر الأطفال، وقصيدته مؤلفة من ثلاثة عشر بيتاً، وهي ذات روي واحد، وفيها يحرص على الشكل العمودي ذي القافية الواحدة. والقصيدة تتحدث عن اللغة العربية التي عرفت بلغة الضاد وهذا ما يجعل القصيدة ذات بعد قومي، بالإضافة إلى البعد الإسلامي فيها، حيث تعانقت فيها قيم العروبة والإسلام. وقد كتبت القصيدة بلغة قريبة من لغة الأطفال، وكأنها خلاصة لكل الشعر العربي الذي تحدث عن اللغة العربية بما فيها قصيدة حافظ إبراهيم التائية. وتستمد هذه القصيدة قيمتها من مضمونها، وذلك بما فيها من أفكار ومعانٍ سامية راح يتغنى بها الشاعر. أما على صعيد الشكل الفني فقد قصّرت القصيدة، وكانت فيها جماليات التعبير على حساب جماليات التصوير. أما المشاركة الثالثة لجرجس ناصيف فقد كانت بعنوان (ميسون في الحديقة) وقد أحسن الشاعر إذ حدّد أعمار الأطفال الذين تتوجه إليهم القصيدة، فهي للأطفال من (10 . 15) سنة، وجاءت القصيدة في عشرين بيتاً، وفيها تلوين في القوافي،

وهذا من شأنه أن يكسر الرتابة، ويشيع الحيوية. وقد استخدم الشاعر أسلوب القصّ، ووُفق في الحديث عمّا رأته ميسون في نزهتها من جمال في الحديقة، وعمّا حدث لها بعد ذلك من مفاجأة برؤية الصياد الذي يطلق النار على عصفورين يتبادلان الحب، مما أثار ذعر ميسون وذعر كل طيور الحديقة، وهذا ما قلب سعادتها إلى ألم بعد أن خيم على الحديقة جو من الكآبة. ويختم الشاعر قصيدته ببيتين فيهما استنكار لما فعله الصياد، وهما لا يخلوان من المباشرة، وأظن أنهما عبء على القصيدة، أما المشاركة الرابعة فهي قصيدة (هم الأطفال) لأسعد الديري وهي قصيدة قصيرة يصور فيها حبه للأطفال، مما يوحي بأنها كتبت عن الأطفال وليس للأطفال، وهي في هذا الشأن تشبه قصيدة (الأطفال) لشوقي بغدادي، وحرص الشاعر فيها على تلوين القوافي على الرغم من قصرها، وهي تتميز ببساطة لغتها وجمال صورها. أما المشاركة الخامسة فهي ثلاث قصائد لمحمد علاء الدين عبد المولى. ففي قصيدة (حوار طفل مع أبيه) نرى فيها الحوار من جهة واحدة، مما يخل بشرط الحوار، فالطفل هو الذي يتكلم من غير وجود صوت لأبيه، ولذلك يمكن أن تسمى (دعوة إلى الحوار) والشاعر يجعل من الطفل واعظاً لأبيه، وفي هذا الإجراء تبادل للأدوار، وينهي القصيدة بدعاء الطفل لأبيه، ويأمل أن يكون أبوه طفلاً. أما قصيدة (لكل شيء لغة) فهي تستلهم القرآن الكريم الذي جاء على ذكر لغة الطير ونجد القصيدة في كل بيتين من أبياتها تحاول أن تبرهن على صحة عنوانها، ففي كل رباعية إشارة إلى لغة خاصة للمخلوقات (الأشجار، الأمطار، الزمان، الألوان، الربيع، الأرض).

وهذه القصيدة لا يمكن حصرها بالأطفال، ولا أظنها تتوجه إليهم في أي بيت من أبياتها وهذا ما يجعلها أكثر صلاحية لغير الأطفال. أما قصيدة (الأغنية) فهي تركز على قيمة الأغنية وجمالها، كما تركز على أهمية اللون وتوظيفه، وما أضعفَ مطلعَ هذه القصيدة لجوءُ الشاعر منذ بدايتها إلى التفسير، وكذلك اعتماده أسلوب المباشرة باستخدام فعل الأمر. وهذا لا يقلل من أهمية مشاركة الشاعر وخاصة أنه يخوض غمار تجربة شعر الأطفال حديثاً.

15- وبودّي أن أتحدث عن قضية أثارت يوماً ما جدلاً، ولا بأس من خلال حديثنا عن القصائد في العام الماضي أن نعرض لها، وهي مسألة تصنيف الشعر. فقد جرت العادة في مجلة الموقف الأدبي أن يتصدّر كل نص شعري بكلمة أو تسمية تصنيفيّة، وكثيراً ما يحدث خلاف حول تفسير هذه الكلمة، فالنصوص الشعرية تُصدّر تارة بكلمة (شعر) وتارة أخرى بكلمة (نص)، وإن كلمة (نص) تكون من نصيب قصائد النثر، ويبدو أن هذه الكلمة أو هذا التصنيف يذكر للتفريق بين قصيدة النثر وقصائد الشعر الموزونة على الشكلين العمودي والتفعيلي، وقد لاقى هذا التصنيف اعتراضاً من خلال إحدى جلسات جمعية الشعر سابقاً. وأظن أن مجلة الموقف الأدبي لم تحسم أمرها في هذه المشكلة. وبما أن الموقف المسبق الذي أشرنا إليه كان واضحاً من المشكلة إلا أن الموقف الحالي من هذا التصنيف لم يعد واضحاً، لوجود بعض الحالات التي لا تتسق مع هذا التصنيف، ويبدو لي أن هذا التصنيف أصبح مضطرباً، وذلك بسبب الحالات التالية التي لاحظتُها في قصائد العام الماضي:

1- إن القصائد التالية تصدرت بكلمة (نص): (كتاب الأبدية) لممدوح السكاف، و(امرأة في غيمة) لآصف عبد الله، و(ترنيمة الحجر) لعفاف الرشيد، و(نهضت كما ينهض الطير) لعبد النور الهنداوي، و(يوم الرب العظيم) لحامد بن عقيل، و(قلبي على الأسوار يا بغداد حارس) لصالح

نصر، و(عرائش الأضداد) لسمير حماد. وكل هذه القصائد هي ضمن ما يسمى بقصيدة النثر.

2. وإن قصيدة (مدن الذباب) لرياض خليل تصدّرت بكلمة (نص فني) مع أنها قصيدة تفعيلة، وكذلك قصيدة (لأنك تشبهين القصيدة) لحسين عبد الكريم كُتِبَ عليها (نص) مع أنها قصيدة تفعيلة.

3ـ أما قصيدة (أجلجل بضحكتي) لانتصار سليمان، وقصيدة (من اشتكى الورد لغير الورد) لأحمد كامل الخطيب، كُتب عليهما عبارة (شعر) وهما في الحقيقة قصيدتا نثر.

4. وما جاء تحت عنوان (اثنان في قصائد) لإباء إسماعيل كُتب عليه (شعر) وهو في الحقيقة مجموعة من الومضات والقصائد القصيرة التي حملت ثمانية عناوين مستقلة، وكان منها ما هو موزون على التفعيلة، ومنها ما هو بلا وزن (أي منثور).

5ـ والشيء اللافت للنظر من بين كل أعداد سنة 2004م أن العدد 395 الصادر في آذار كانت قصائده جميعاً مغفلة من التصنيف واقتصرت النصوص الشعرية على عنوان القصيدة واسم الشاعر من غير ذكر كلمة (شعر) أو (نص)، ويبدو أن هذا العدد انفرد هو الوحيد بذلك، ولا ندري هل خرج بهذا الشكل سهواً أم عن سابق إصرار؟ وإذا كان قد صدر عن قناعة فلماذا لم يستمر هذا الإجراء في الأعداد اللاحقة، وذلك لتجاوز الاضطراب المشار إليه سابقاً؟

بناء على ما سبق أقترح اعتماد الحالة التي خرج بها العدد 395 وتعميمها والالتزام بها في كل الأعداد وذلك للسبب الوجيه التالي:

إذا كان وضع تسمية (نص) تهرباً من تسميتهِ (شعر) وذلك لعدم الاعتراف بالشعر المنثور أو قصيدة النثر، فإن هذا الإجراء لا يستقيم مع تبويب مجلة (الموقف الأدبي) التي أفردت باباً للشعر سمّتهُ (واحة الشعر) فكيف تُنشر في هذا الباب نصوصٌ لا يُعترف بها على أنها شعر؟ ولماذا لا تنشر هذه النصوص في باب خاص بها، إذا كنا نستكثر عليها تسمية شعر؟

16ـ وإذا انتقلنا إلى المستوى الفني للقصائد المنشورةِ في مجلة الموقف الأدبي خلال العام الفائت فإننا سنلحظ التفاوت بين القصائد على صعيد الأشكال الفنية الثلاثة: العمودي والتفعيلة والنثر وهذا التفاوت ليس بين شكل وشكل آخر، وإنما على مستوى الشكل الفني الواحد. فهناك مثلاً قصائد عمودية بقيت تدور في فلك التقليد لغةً وشكلاً، ونذكر على ذلك ما نشر للشعراء ممدوح فاخوري، محمد عدنان قيطاز، حبيب بهلول، محمد موصلي، جودي العربيد. وبالمقابل نجد بعض القصائد العمودية تجاوزت النمط التقليدي وارتقت بأدواتها الفنية مستفيدة من تجربة الحداثة لغةً وتشكيلاً ونذكر على ذلك ما نشر للشعراء د. عبد الله الفيفي، محمود علي السعيد، جلال قضيماتي، عبد الرحمن عمار، د. رضا رجب، مالك كامل الرفاعي. أما بالنسبة لبقية القصائد العمودية فقد كانت بين بين. أما الشعراء الذين زاوجوا بين العمودي والتفعيلة، ودمجوا الشكلين في القصيدة الواحدة فقد تفاوتت قصائدهم، ونذكر منهم على سبيل المثال من كانت مضامينهم أعلى قامة من الشكل الفني: ممدوح فاخوري، حسن النيفي، أما الذين تمكنوا من تحقيق المعادلة بين الشكل والمضمون نذكر منهم: د. شاكر مطلق، فايد إبراهيم، مغناجي محمد عادل، ثراء علي الرومي.

وكذلك الأمر بالنسبة لقصائد التفعيلة فمنها ما ارتقى بمستواه الفني وتطور أدواته، وتجلى ذلك بتطور لغته الشعرية وتشكيله الفني وواكب تجربة الحداثة رؤية وتشكيلاً، ونذكر على ذلك مثالاً ما نشر للشعراء: محمد حمدان، محمد علاء الدين عبد المولى، طالب هماش، سامر فهد رضوان، تميم صائب،

غسان حنا. وبالمقابل نجد بعض قصائد التفعيلة أقل مستوى في شكلها الفني وهي قليلة نسبياً، ونذكر منها ما نشر للشعراء: أيمن أبو شعر، هشام عدرا، بشرى إبراهيم.

أما بالنسبة لقصائد النثر فإنها على مستويين: مستوى لم يتجاوز لغة النثر العادية، ونذكر مثالاً على ذلك قصيدة عفاف رشيد، د. صالحة نصر، ومستوى آخر ارتقى إلى مستوى قصيدة النثر الفنية التي تهجس بالتطور والتجديد والتجاوز والتجريب، ونذكر على ذلك ما نشر من قصائد للشعراء: آصف عبد الله، انتصار سليمان، ممدوح السكاف، عبد النور الهنداوي، سمير حماد.

وإن حديثنا عن الشكل الفني للقصائد يجعلنا نشير إشارة سريعة إلى تعدد اتجاهات الشعر ومذاهبه ومدارسه التي تجلت في هذه القصائد. وإن تعددت الاتجاهات الفنية لهو مؤشر واضح الدلالة للتعددية الأدبية في الحركة الشعرية المعاصرة التي أفرزت طرائق فنية كثيرة تنم على الحرية التي يمارسها المبدع في نصه الشعري المفتوح على التجريب لمواكبة حركة الحداثة الشعرية المتسارعة وذلك لتقديم كل ما هو جديد ومتطور وفيه إضافة نوعية.

17- أما على مستوى المضامين، فإن الهم القومي كان أكثر بروزاً في معظم القصائد المنشورة متمثلاً بمأساة الشعبين الفلسطيني والعراقي تحت نير الاحتلال، وخاصة مأساة العراق التي استأثرت بغالبية القصائد، وذلك لأنها ما زالت حديث الساعة. وقد أحصيت القصائد التي تعرضت لمأساة العراق وفلسطين فوجدتها قد بلغت نسبتها 37% من مجموع القصائد التي نشرت في المجلة وقد تفاوتت تلك القصائد التي تناولت هذا الحدث الكبير، فمنها ما ارتقى إلى مستوى الحدث، ونأى عن المباشرة والخطابية، ومنها ما بقي في المستوى العادي في طريقة تناوله لمثل هذا الحدث ومن الشعراء السوريين الذين كتبوا عن احتلال العراق وفلسطين نذكر:

جابر إبراهيم سلمان، وهاجم العيازرة، ومحمد وليد المصري، وصالح رحال، وأسعد الديري، ومحمد الفهد، ومجيب السوسي، وياسر الأطرش، وخليل الموسى، ورياض خليل، ومحمد رجب رجب، وعبد الكريم ناصيف، ومحمد حمدان، ورضا رجب، وتميم صائب، بالإضافة إلى بعض الشعراء العرب نذكر منهم: عبد الحليم أبو عليا، ورعد فاضل.

18. ونحب أن ننوّه في النهاية بالأخطاء المطبعية الخاصة بالشعر، وسنكتفي بذكر أبرزها، وليس هناك أبرز من الأخطاء التي تقع في العناوين وتؤثر على المعنى فتغيره، ومن هذه الأخطاء نذكر تلك التي وردت في:

1. قصيدة: خيبة الرُّخ.. فتنة الرغبة. العدد (397). وقع خطأ في عنوانها الوارد في الفهرس أو (المحتويات) فجاءت بعنوان: خيبة المرح.. فتنة الرغبة.

2- قصيدة: حزن دجلة جنون النخل - العدد (397) - وقع خطأ في عنوانها الوارد في الفهرس أو (المحتويات) فجاءت بعنوان: حزن دجلة جنون النمل.

3. قصيدة: عندما تشتعل الضلوع حرائق غابات. العدد (397). وقع خطأ في عنوانها الوارد في الفهرس أو (المحتويات) فجاءت بعنوان: عندما تشتعل الضلوع طرائق غابات.

4- قصيدة: عرائش الأضداد - العدد (398) - وقع خطأ في عنوانها الوارد في الفهرس أو (المحتويات) فجاءت بعنوان: عرائس الأضداد.

5ـ وقع خطأ في اسم الشاعرة ساجدة الموسوي في العدد (395)، حيث ورد اسمها في الفهرس وفي واحة الشعر باسم ساجدة موسى، بينما ذكرت تحت عنوان قصيدتها باسم ساجدة الموسوي.

كما أحب أن أنوّه ببعض الأخطاء التي لا أظنها مطبعية وأكتفي بذكر مثال عليها وقع في قصيدة (اثنان في قصائد) . العدد (395) لإباء إسماعيل وذلك في النص الأول المعنون بـ (سؤالان) والخطأ الوارد يتعلق بتذكير العدد وتأنيثه، وذلك في قوليها:

1. (خمس عشر صخرة) 2. (كيف قطعت خمس عشر كوكباً).

والصواب:

1. (خمس عشرة صخرة) 2. (كيف قطعت خمسة عشر كوكباً).

ومن خلال هذا العرض السريع توقفنا عند الخطوط العريضة، واكتفينا بالتوصيف من غير أن ندخل في التحليل، وما هي إلاَّ وجهة نظر انطباعية عن تلك القصائد.

****

"أنأى كي أراك" للشاعر حسين نشوان

محمد ضمرة- الأردن

صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر وبدعم من وزارة الثقافة الأردنية المجموعة الشعرية الأولى للشاعر حسين نشوان، في مائة وإحدى وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط، وتضم سبع عشرة قصيدة اتخذ الشاعر عنوان القصيدة الأولى عنواناً كلياً لمجموعته.

وبالنظر إلى هذا العنوان المشتمل على فعلين مضارعين توسط بينهما حرف التعليل، نرى أن الشاعر كان موفقاً في اختياره، وكما يقول البنيويون فإن الكلمة المفردة لها دلالاتها وإيحاءاتها ولكنها حينما تتكون في نسق أصغر وهو الجملة فإنها تنطلق إلى دلالات كثيرة، والفعل المضارع الأول وهو أنأى، اشتمل على قصدية ذاتية واختيارية مطلقة وكأن فصل حرف التعليل كي جاء ليؤكد هذه القصدية ويعمقها، ولكن المفاجأة تأتي من الفعل المضارع أراك، وحيث أن الرؤية تتم عادة في الاقتراب فإن الشاعر قد لجأ إلى مفارقة غائية تهدف إلى الدلالة على أنواع الرؤية البصرية العادية والبصيرية المشتملة على إعادة الرسم والتكوين وذلك بإضافة ما يتمناه وما ينطق به خياله إلى الرسم الواقعي والمؤطر.

وكما يقول ياكبسون فإن الرسالة ليست كما يعتقد البعض في المعنى ولكنها في الشكل اللفظي وعناصر الحديث الأخرى مجتمعة، ولا شك أن الموسيقى الصائتة المنبعثة من حرف الكاف في الحرف والفعل أعطت الجملة كلها جواً من الغنائية العفوية، والتي جاءت نتيجة المجاورة في الحروف.

وإذا كان الشاعر قد لجأ كثيراً في ثنايا قصائده إلى التعليل فإنه في كل موقع كان مختلفاً تماماً عن غيره، فهو يتعمد كثيراً إبراز العلامة الرمزية التي يشير إليها في نماذج قصيرة تبعث على الاستفزاز والإثارة:

"تفتح كمّ القميص عن غابة
مخططة بأفعى البحر
فيما العشب يتواطأ لإخفائها"

وحيث أنني لن أقوم بمحاولة تعذيب للنصوص لانطاقها بما فيها وما ليس فيها، فإنني فقط سأقوم بفعل مقاربة النص وإنارته من داخله مع إيماني الأولي بأن لكل قراءة مدلولاً مختلفاً كما يرى المحدثون ونقاد النظرية الحديثة، فهناك قراءات مختلفة تعطي مدلولات مختلفة وقلما يستجيب النص للمتلقي وكذلك وبنفس المقدار فإنه قلما يستجيب المتلقي لنداءات النصوص.

والملفت كثيراً أن الشاعر بما يمتلك من مخزون تراثي سواء أكان ذلك من ثقافته الواسعة للمخزون الأسطوري أو الأمثال الشعبية أو التراثية في القصة المحكية والحكايا الشعبية، فإنه لم يوظف مخزونه كمسلمات وكصور جاهزة، بل لجأ إلى إعادة هضمها واجترارها ثم أعاد إنتاجها بصورة جديدة، وقد جاء هذا الإنتاج بشكل إشارات بسيطة اعتمدت على عنصر التلميح والإيحاء، معتقداً بأن المتلقي مساو له في درجة الفهمية الثقافية، وأستطيع القول إن الشاعر مطالب دائماً بإعادة صياغة الكم التراثي وتكريره مما فيه من زوائد وتذييلات، ومع أن هذا العمل لا يستطيعه إلا كل متمكن من الفهم الأولي ومن القدرة على الاختزال في منطوقة اللغة الدالة والهادفة، فاللغة هي التي تقوم بتشكيل وصياغة ما نعرفه عن العالم وهي التي تشكل معرفتنا بالعالم وما حولنا، ومن خلال ما نعرفه مثلاً عن المثل الشعبي المعروف –بأن الجمّال عليه أن يوسع باب بيته –كما ورد، فإن الشاعر قد استفاد من هذا المثل واتكأ عليه بصفة أساسية، مع أنني لا أدري لماذا وضع الأقواس وسجن الجملة الدالة بينها، ألكي يدلل على ما ذهبنا إليه أم لأنه يخشى من عدم إدراك المتلقي لمقصده وغايته؟

"تخلّع خشب الكلام
ولم يعدْ "بابُ الجمال" عالياً كما كان
قوست أصابع الريح
أضلاعه
فنام"

مع أنه قد استعمل هذه الأقواس في مكانها الذي تستحقه في مواضع أخرى مثل "في البدء كان الكلمة" وقد اكتفى الشاعر بمقطع شعري مواز للقول الأساس وقد جاء على صيغة سؤال: هل ما زلنا في البدء؟

والشعر بمقدار ما يطرح من أسئلة يولدها القلق المستمر والناتج من أزمة الإنسان المعاصر أولاً وأزمة الشاعر من خلال ما يعانيه ذاتياً وما يؤرقه نتيجة صداماته المستمرة مع المحيط والآخر بكل ما تعنيه هذه الكلمة فإن هذا الشعر يلقي بانفعالاته وتوتراته في دائرة الوعي لدى المتلقي مثيراً انتباهه وموجهاً تطلعاته لرؤية ما لا يرى ولسماع دوي النداءات الملحة لمعالجة الورم في الشيء المكون في كل صورة من صور الواقع المرير والمستنجد دائماً بحبال الإغاثة والإعانة للتصويب وإعادة ترتيب الجمال في صور أجمل.

وقد كرر بارت في أكثر من مناسبة أن نص الشعر له قيمة خاصة، نص لا يقبل النقد التقليدي أو التفسير النهائي لأنه هو نفسه يقاوم الاكتمال والتفسيرات النهائية، وانطلاقاً من هذا القول فإن الشاعر في نصوصه وبما خرجت به من مفارقات، ومواقع استبدالية لا تنتهي قد ترك الدال الواحد يخرج إلى ساحات مليئة بالدلالات والتي يصعب معها الإمساك بواحدة منها مساوية تماماً لدالها وهذا هو الذي يجعل الشعر شعراً، متجدداً وحيّاً، يعطي صوراً غير متكررة في كل قراءة خاصة.

"على خشب الباب
دقت الصبية
فوقع ظلي
على الباب مبللاً بالخشب"

وعملية استبدال الموقع للكلمة لا تنتهي ولا تتوقف عند حد معين في مجموعة الشاعر حسين نشوان، بل نراه يذهب أكثر من ذلك بكثير حينما يحاول موفقاً في إعادة رسم الصورة القبيحة بصورة أكثر جمالاً، وأكثر قبولاً. وذلك باصطياد الموقع الذي يبنيه عشاً حميمياً للكلمة المنبوذة أصلاً وفي مواقع متعددة، ولا شك أن هناك كلمات معجمية ذات مدلول منبوذ في مسامع الواقع الاجتماعي مثل كلمة استبداد وظلم وقهر وديكتاتور المعربة ونرى الشاعر في هذه المجموعة يحاول تغيير صورتها وموقعها من خلال الواقع الذي يحب، فالنوم مثلاً مطلب للراحة الجسدية والنفسية، بل لا يستطيع أحد أن يقهر سلطان النوم، والشاعر هنا يعطيه صورة جميلة وجمالية مختلفة من واقعه حيث يقول:

"النوم ديكتاتور

وأحبه"

ثمة ملاحظة أخرى وهي أن الشاعر ومن خلال نظرته البعيدة للأشياء يعطي تفسيراً لمسلسل الفوضى على مسرح الحياة والركض من أجل إسقاط المألوف، فهو باحث عن الغامض والمشرق، والصورة الشعرية معبأ بأسئلة كثيرة ولحوحة كاشفة عن آفاق غير معروفة وكما يقول:

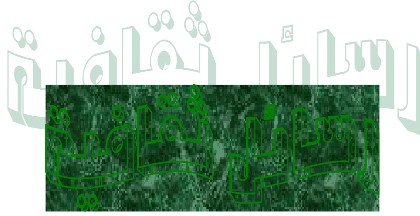
"الأشياء التي تألفها تسقط

الأشياء الغامضة بعيدة المنال

تبقى مشرقة"

وهو مشرق وموغل بلغته الخاصة والشفافة والمتكررة أحياناً في تمثيل واقع عالم آخر. يهدف عن طريق هذه التكرارات التلقائية إلى اكتشاف عالم غير معروف واستعادة أشياء لم يسبق قولها. كما يقول فوكو، لإقامة علاقة بين الفراغ في قلب اللغة الأدبية والفراغ المطلق للوصول بواسطة التوليد والإبداع وإلقاء الضوء لا على ما يقوله النص بل على ما لا يقوله أعنى بالجملة الشعرية الأثيرية المتولدة بجانب الصورة الشعرية المقروءة، ولا شك أن الشاعر إذا وفق بإيجاد مساحات كبيرة بين سطور قصيدته من أجل أن تقوم الشعرية الموجودة بالإيحاء لها وقيام المتلقي بتصويرها وإنتاجها، فإن الشاعر ونصه أيضاً قد ألقيا أمام القارئ صوراً متجددة قابلة للتأويل والدلالات المتعددة ولن أقول الدلالات المتناهية أو اللامتناهية كما يقول التفكيكيون، ولا أستطيع في هذه العجالة إلا أن أبين ما قصدته من أن للفضة سيولتها اللونية وشكلها المميز في عالم الحلي، أقصد في باحة اللغة وفي مسرح الشعر.

****


رسائل ثقافية





(رسالة الأردن):

الذكرى المئوية لمولد نجاتي صدقي
ندوة تكريمية للشاعرة أمينة العدوان

صبحي فحماوي- الأردن

أولاً: الذكرى المئوية لمولد نجاتي صدقي

أحيت رابطة الكتاب الأردنيين الذكرى المئوية لميلاد المفكر الفلسطيني الموسوعي (نجاتي صدقي).

وتحدث في الندوة، الدكتور أحمد ماضي رئيس الرابطة، فقال: ولد نجاتي صدقي في 15 أيار عام 1905 واعتبر علماً من أعلام الثقافة في الوطن العربي، في القرن العشرين، وأتقن صدقي اللغات الروسية والفرنسية والإنجليزية، واطلع على الثقافة العالمية، وعمل على تعريب الحزب الشيوعي الفلسطيني، تحت شعار وحدة الأمة العربية، بعكس الشيوعي خالد بكداش، الذي كان يرى رجعية شعار الوحدة العربية.

وقال الدكتور عبد الرحمن ياغي من الجامعة الأردنية، أن نجاتي صدقي أوضح في كتاباته أن تركيا سهلت على الاستعمار الغربي دخول بلادنا اقتصادياً قبل حلوله سياسياً، وكان لها دور الوسيط التجاري، فمنحت الامتيازات في بلادنا لألمانيا والنمسا وفرنسا وإنجلترا وإيطاليا وروسيا القيصرية، وكانت تتقاضى عمولة على ذلك، ومن هنا كان تساهلها و مساومتها الدول الغربية على احتلال مصر (1882م) وطرابلس الغرب (1912) مما أضعفها أمام الصناعة الأوروبية، ورأس المال الغربي، وهذا جعلها تفتح أبواب الاستعمار الغربي الجارف لبلادنا... و عرقلت الإقطاعية التركية تطور العرب، فأحدثت الغزوة الاستعمارية انقلاباً اصطناعياً في حياة العرب عرقل الانقلاب الطبيعي الذي يمكن أن يصلوا إليه بالتطور السليم، وفي ظل هذه الظروف خطط الإنجليز والصهاينة من أجل امتلاك الأراضي الفلسطينية، فخرجت فلسطين من براثن الحكم العثماني لتقع في شباك الاستعمار الإنجليزي وصنيعته الاستعمار الصهيوني، ليكون نقطة ارتكاز يحافظون بواسطتها على مراكزهم الاستعمارية في الوطن العربي.

وكتب إليه ميخائيل نعيمة؛ لقد نقلت من الروسية إلى لغتنا العربية سيرة حياة الشاعر بوشكين العظيم وبعض المعالم الأدبية الروسية، وأعددت دراسة عن تشيخوف

صدرت في سلسلة (اقرأ) عدد رقم 50.... وكتب نجاتي: من العار علينا أن نجهل أن عندنا فيلسوفاً عظيماً كابن خلدون، ولا نعمل على تدريس نظرياته في مدارسنا........ يميناً لو كنت في (دمشق) مثلاً لفتحت (نادياً أو مدرسة خلدونية) تناقض التخريف والسطحيات.......... وكان صدقي يطالب الأديب بأن يغادر صومعته وينزل إلى معترك الحياة الاجتماعية، فيبحث عن شخصياته الأدبية هناك....

وتحدث في الندوة الشاعر المفكر العربي حنا أبو حنا، فقال: قبل أن يبلغ نجاتي العشرين من العمر، صار مفكراً، وعمل موظف بريد، انتقل منه إلى المكتب السلطاني، فوصل إلى موسكو في تكتم مغامر، وأتقن اللغة الروسية، وعمل مع من أسس الحزب الشيوعي في فلسطين، ثم اعتقلته المخابرات البريطانية وسجنته مدة سنتين، ثم إقامة جبرية لمدة سنة، ورأى المسؤولون في الكومنترن تميز شخصيته فأوكلوا له مهمة إصدار صحيفة شهرية باريسية تصل إلى كل أقطار الوطن العربي، وتدعو لمقاومة الاستعمار ومناصرة حركات التحرر والاستقلال، واستمرت تصدر ثلاث سنوات، إلى أن صدر أمر فرنسي بإغلاقها، وازداد تقدير المسؤولين لمواهبه، فبعثوا به إلى إسبانيا، ليساهم في توعية الجنود المغاربة الذين يحاربون مع فرانكو للتخلي عنه، ثم انتدب لإدارة محطة إذاعة في الجزائر، ثم عاد إلى سوريا ولبنان، ليشارك في بناء التنظيم هناك، ولكن كان خلاف بينه وبين خالد بكداش حول الوحدة العربية التي كان نجاتي يؤكدها كضرورة إيجابية في النضال ضد الاستعمار تماشياً مع رأي لينين، وبكداش كان يرفض الفكرة تماشياً مع رأي ستالين، وعند حضوره حفلها في الجزائر، كتب نجاتي في (مجلة الطليعة) عن السمفونية التاسعة لبيتهوفن معجباً، بينما كتب بكداش عنها رأياً سلبياً. وكتب عن متحف الهرميتاج في لينيغراد، والمتاحف الأخرى في فيينا، وغيرها...... وكتب عنه أحد الكتاب الإنجليز: بموت نجاتي، هل انقضى عهد الفرسان الذين ينذرون أنفسهم لقضية تحفز التاريخ نحو العدالة...؟

وقال الروائي المفكر الفلسطيني رشاد أبو شاور: إن الشاعر حنا أبو حنا تمكن من الظفر بمذكرات الراحل نجاتي صدقي من أسرته في أثينا، حيث توفي نجاتي عام 79، وتكشف مذكرات نجاتي أن الحزب الشيوعي في فلسطين قد جاء مع عدد من اليهود المهاجرين إلى فلسطين، الذين حاولوا أن لا تبقى صبغته يهودية، فاستقطبوا بعض العرب، كان منهم نجاتي، ثم تم ترشيحه للدراسة في موسكو، وهناك تعرف على الشاعر التركي ناظم حكمت، ووصف في مذكراته كيف أن معظم زملائه الموظفين في دائرة البريد كانوا من اليهود، وكانوا يركزون على أن الاستعمار الإنجليزي هو عدو للعرب واليهود، وأن الأفندية العرب انتهازيون يتعاونون مع الاستعمار ولا يرجى منهم خير، فإن حزب العمال هو القادر على إيجاد الحل في فلسطين..... وبالطبع كانت تلك هي البداية لمسك طرف خيط المواطنة لليهود المهاجرين إلى فلسطين، ومن بعدها تحول اتحاد العمال في فلسطين ليصبح ما نسبته 94% من اليهود، و6% من العرب الفلسطينيين. وذكر في مذكراته أن اسم الساحة الحمراء كان نتيجة حفلات المصارعة التي كانت تتم أمام القيصر، حتى الموت، والمكان الذي كانت تقطع فيه رؤوس المعارضين للقيصر، فتسيل منهم دماء حمراء......ويكتب نجاتي صدقي: اتصلت خفية بالشيخ عز الدين القسام صاحب القامة الفارعة، عند جسر وادي روشيما شرقي حيفا، فحدثني عن جهاده في سورية سنة 1920 وكفاحه ضد الإنجليز في فلسطين، ومطاردة الإنجليز له، وعلمت سنة 35 وأنا في باريس أن القسام قد استشهد مع أربعة من رفاقه قرب جينين. وحسب شهادة رشاد أبو شاور، تحدث نجاتي في مذكراته عن بعض رموز الحركة الوطنية الفلسطينية، مثل حمدي الحسيني ومحيي الدين الحسيني، ولما انتبهت السلطات البريطانية إلى نشاط الشيوعيين، رصدت نشاطهم، فكان نجاتي يتخفى من المخبرين الذين كانوا يتابعونه أينما تجول.....

وتحدث الدكتور إبراهيم أبو هشهش عن نجاتي، فأبرز مقاله في مجلة الطليعة (بيروت ـ أيلول ـ 1938) الذي أبرز نظرية نقدية عربية تنطلق من الأسس المادية للمجتمع العربي: "لا يحق لأحد أن يملي على الكاتب أو الفنان الخطة التي عليه أن يسلكها، غير أنه لا يحق لهذا الكاتب أن يتنزه على خطوط النار فيعرض نفسه للأخطار وسمعته للانحطاط" هذه الفكرة تصلح لأن تكون مدخلاً لفكر ونشاط نجاتي صدقي السياسي والمترجم والناقد والقاص والمفكر اليساري، والذي احتل مواقع قيادية هامة، واهتم بالروح الإنسانية والظروف الاجتماعية والتاريخية للفن والفكر والأيديولوجيا، وهذا ما ميزه عن قيادته الحزبية مما أدى إلى تجميده وفصله. وكان قد انتمى للنشاط الشيوعي الفلسطيني عام 1924، وتخرج من جامعة كوتف عام 1929 بكالوريوس علوم سياسية، وأصدر عشرين كتاباً مؤلفاً ومترجماً، إضافة لعشرات الدراسات والمقالات والحلقات الإذاعية الذي استمرت تذاع حتى السبعينات من القرن العشرين، في موضوعات الأدب والقصة والنقد والفكر. وأبرز هذه الدراسات: 1 ـ ابن خلدون أول فيلسوف عربي يحاول تفسير التاريخ مادياً. 2 ـ ابن خلدون ضد المثالية. 3 ـ داروين؛ حياته، نظرياته، آراء خصومه. 4 ـ ديكارت والمادية الميكانيكية. 5 ـ الحركة الوطنية العربية، أطروحة مقدمة في جامعة كوتف عام 1929، والتي اعتبرها غسان كنفاني أول تأريخ للحركة الوطنية العربية، منذ عصر النهضة، عبر تحليل مادي للأحداث......... 6 ـ اضطهاد العلم والعلماء خلال فترة انحلال الدولة العباسية......

ثانياً: ندوة تكريمية للشاعرة أمينة العدوان

كرّمت رابطة الكتاب الأردنيين الشاعرة المبدعة أمينة العدوان، تقديراً لجهودها الموصولة في الإبداع، والتأليف في مجال الشعر والنقد الأدبي والقضايا القومية والفكرية، والعمل النقابي والثقافي، وذلك في ندوة شارك فيها كبار النقاد والكتاب والمبدعين.

وفي الجلسة الأولى التي ترأسها الدكتور أحمد ماضي، قال فيها إن الشاعرة أمينة العدوان هي المرأة الوحيدة العضو في الهيئة التأسيسية للرابطة، التي يزيد عدد أعضائها من النساء، عن سبعين امرأة، وهي من الكاتبات الملتزمات، التي تحفل كتاباتها بالإشارات على صدق ورهافة التزامها بقضايا الوطن والأمة العربية عموماً.

وقالت د. تهاني شاكر من جامعة آل البيت في بحثها بعنوان (المفارقة في شعر أمينة العدوان): لقد التزمت أمينة في شعرها بالدفاع عن قضايا إنسانية وقومية عامة، فهي صاحبة رسالة تدافع فيها عن إنسانية الإنسان وحريته، وترفض كل ملامح الظلم والعبودية. وكانت رغبتها في الإصلاح إلى جانب حسها الفني سبباً في مقدرتها العالية على ملاحظة المفارقة وتدوينها في أدبها، فالأدب كان أمامه دوماً حقل غير محدود يراقب فيه المفارقة ويمارسها، وهذا يوحي أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس. ومن أشكال المفارقة في شعرها: مفارقة التنافر، ومفارقة السلوك الحركي، والمفارقة اللفظية، والمفارقة الرومانسية..... ومفارقة التنافر وتسمى مفارقة التجاور، ويعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوّة الواقعة بين النقيضين، ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع. ومن الأمثلة على هذه المفارقة في شعر أمينة العدوان، قولها في قصيدة كرنفال:

"يقود الأحرار.... وهو عبد......... ينصب المحاكم.......... وهو متهم
المفاتيح ضائعة........ الأبواب مغلقة.......... تختلط الأدوار........... يتساوى كل شيء
أبيح الظلم.............. ومنع العدل.......... المجرم بريء........... والبريء مجرم"

فهي في هذا النص عمدت إلى المجاورة بين الحرية والعبودية، وبين الجريمة والبراءة، وبين الظلم والعدل، وهي لم تستفز القارئ ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع فقط، بل استفزته ليرفض هذا الواقع أيضاً. ومن أمثلة هذه المفارقة في شعرها أيضاً قولها:

"لم ينظر إلى الطريق القديم
ولم يجتز الطريق الجديد
طريقين مختلفين
إشارات على كل طريق، ولا إشارة إلى أي طريق
لا يعرف........... وجه بدون ملامح.......... وهوية قد تضيع......... في أي طريق"

إذ إنها في هذا النص جسدت شخصاً ضائعاً بين الأصالة والمعاصرة، فهو إنسان لايعرف تراث أجداده، ولا يكترث به، وفي الوقت نفسه لم يستطع أن يجاري الحداثة فيسمى حداثياً، لذلك أصبح ضائعاً دون هوية، وتابعت الدكتورة تهاني شاكر قولها: ومن الأضداد التي جاورت بينها أمينة العدوان في شعرها؛ الموت والميلاد والشباب و الهرم، إذ تقول:

"في الشارع.......... يعلو صراخ............ إنسان يولد.............
حيث ما زالت............ المرأة التي وضعت............. مولوداً ميتاً.......... تنام".
.... وتكتب أمينة: .... "تحلم بالحياة......... هي شابة...
تحلم بالموت......... هي عجوز"...............

ثانياً: **مفارقة (السلوك الحركي)** ويعرفها د. ناصر شبانة بقوله: هي مفارقة ليست لغوية، وإنما حركية، فهي ترسم صورة للسلوك الحركي لمن تقع منه أو عليه عناصرها ومكوناتها، وهي حركة عضوية، أو حركة جسمية عامة، تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية........... وتكثر هذه المفارقة في شعر أمينة العدوان، فهي تعتمد على للسخرية من الواقع العربي المليء بالمفارقات، وهي إذ تسخر من هذا الواقع، فإن سخريتها نوع من البكاء المبطن عليه، فهي تراه متسماً بالفرقة والهزيمة والانكسار........ وتظهر الفرقة حين يرفض العربي مد يد العون لأخيه العربي، مع أنه قادر على ذلك حين تقول أمينة:

"أتى من الصحراء........... سيموت عطشاً......... اسقوه ماء
نظروا إلى النهر......... وقالوا......... لا يوجد ماء"

وتظهر في تصويرها تواطؤ العربي مع العدو على قتل أخيه العربي إذ تقول:

"سار............ سار وراءه................ أغمض عينيه......... وهو يراه
يطلق النار......... ويقتل أخاه
صوت البندقية............. لم يترك............ سوى تنهيدة ارتياح
اتفاق اختلاف............ في البحث.......... عن المظهر اللائق
الطقس الملائم.......... لدفن الجثة"...........

وتابعت د. تهاني شاكر نقدها لأمينة قائلة: الحركة التي تثير السخرية في المشهد الأول هي النظر إلى النهر، ثم القول: لا يوجد ماء، فكيف لمن ينظر إلى النهر لأن يدّعي فقدان الماء؟ وفي المشهد الثاني هو إغماض العينين عند قتل الأخ، فهذه الحركة لا تمثل رد فعل يتناسب مع الحدث، ولذلك فهي مثيرة للسخرية والغرابة.

أما ملامح الهزيمة والانكسار، فإنها تظهر في المقاطع التي تصور فيها الشاعرة استسلام الإنسان العربي وخضوعه لجلاده، ثم عجزه عن الاعتراف بالهزيمة، وحرصه على الظهور بمظهر المنتصر.. فهي تقول في قصيدة (ضياع)

"السياف ألقى سيفه
وسلّم رأسه للجلاد"

وهذه الحركة مثيرة للغرابة، ودالة على ذروة الهزيمة والاستسلام، فإذا كان السياف نفسه قد ألقى السيف واستسلم للجلاد، فمن سيحمل ذلك السيف؟ وتقول في قصيدة أخرى:

"منهم من سقط من فوق الجبل
منهم من سقط من فوق الأشجار
منهم من سقط من السفح
في نهاية اللعب
تسابق الخاسرون
لرفع الكأس"

ثالثاً: **(المفارقة اللفظية)** ويعرِّف محمد العبد المفارقة اللفظية بقوله: هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر. إنها التناقض بين المعاني الحرفية للكلمة، وبين ما يقصده المؤلف. وتكون المفارقة اللفظية حين يؤدي الدال مدلولين نقيضين؛ أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفياً، والآخر سياق خفيّ يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه........ وتساعد المفارقة اللفظية على منح النص القوة والعمق، ومن الأمثلة عليها في شعر أمينة العدوان:

"اكسروا البنادق......... اكسروا البنادق....... لنذهب......... لنحارب........ لنحرر الوطن" .... ففي قولها "نحارب" وقولها "نحرر الوطن" مدلولان متناقضان تماماً، الأول هو المعنى اللغوي القريب، والثاني هو نقيضه، فالشاعرة قصدت في نصها أننا لن نحارب ولن نحرر الوطن.......... ونجد المفارقة اللفظية عند أمينة العدوان أحياناً في عناوين نصوصها، ومثال ذلك نص "مسيرة" الذي يوحي في ظاهره بحدوث مسيرة، لكنه في الواقع يشير إلى مسيرة لن تحدث أبداً إذ تقول:

" رجل مشلول قال:............ اليوم......... ستبدأ......... مسيرتنا"........... ونص الصعود الذي يوحي في ظاهره بالعلو والارتقاء، لكنه في الواقع يدل على التخاذل والانحطاط، إذ تقول: .... "زاحف... زاحف نحو مصعد كهربائي......... وقد نسي قدميه............ على الأرض".............

رابعاً: **(المفارقة الرومانسية)** "وتعرّف المفارقة الرومانسية حسب رأي د. تهاني شاكر، بأنها نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فني وهمي، ثم يحطمه، ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم. وفيها يعمد الكاتب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تعبير أو انقلاب في النبرة والأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة" ومن أمثلة هذه المفارقة قول أمينة العدوان:

"احتل العدو المدينة

أسمع أبواقاً......... أبواقاً....... سنحرر الوطن........ سنحرر الوطن........ ذهبت معهم
ذهبوا إلى ملهى......... إلى صالة قمار........... إلى السينما،
إلى مقهى.......... وبقيت خارج سور الوطن"......... وقولها:
"كانوا في صف واحد............. متماسكي الأيدي
لم تنزع أياديهم عن البنادق............ سرعان ما رحلت الوجوه الغريبة
عن أرض لم تحتل بعد"................. فهي في النصين رسمت وهماً يوحي بوحدة العرب وتماسكهم وقتالهم ضد الأعداء، لطردهم من الأراضي المحتلة، لكنها في النص الأول دمرت ذلك الوهم حيث قالت: "سرعان ما رحلت الوجوه الغريبة عن أرض لم تحتل بعد" فهذا القول دل على أن الوحدة لم تتحقق أبداً، وعلى أن الأراضي المحتلة ظلت محتلة والوجوه الغريبة لم ترحل عنها....... وفي النهاية لا بد من القول (د. تهاني شاكر) إن المفارقة تحتاج من الأديب إلى شيء من الجرأة والثقة بالنفس، وهذا واضح في شخصية أمينة العدوان كما تتضح من خلال شعرها.

وتحدث في الندوة كل من د. عماد الخطيب في بحثه حول (سيمياء العنونة في القصائد القصيرة لشعر أمينة العدوان). وقالت د. رفقة دودين إن أهم ما يميز شعر أمينة، هو اقتصاد الكلمات لتجعلها مقاطع صغيرة ثاقبة نابضة مكثفة دالة، وغير محسومة الدلالة، إذ تظل دلالاتها مفتوحة على مساحات من التوتر والقلق والسخرية أو الدعابة السوداء، والتشظي أحياناً، وهي تنهل من واقع موضوعي دام سوداوي. وشارك د. حسين جمعة، بعنوان (الالتزام في شعر أمينة العدوان)..............

وفي الجلسة الثانية برئاسة الأستاذة سائدة خليل عبده، شارك فيها د. عبد الرحيم مراشده، تحت عنوان (أمينة العدوان وقصيدة النثر) وشارك القاص الناقد خليل السواحري بعنوان (أمينة العدوان، ذكريات مرحلة) ود. محمد مقدادي بعنوان (أمينة العدوان بين مطرقة الحلم وسندان الحقيقة) والأستاذ كايد هاشم بعنوان (أضواء على التجربة النقدية في شعر أمينة العدوان).

***

(رسالة الكويت الثقافية):

الكويت تدعم مسرحنا العربي

مهرجان الكويت المسرحي الثامن

4/12 -2005/4/21

ندوات – حوارات – عروض جديدة

هيثم يحيى الخواجة- الإمارات العربية

استوقفني أحدهم وفاجأني السؤال هل تفيد المهرجانات المسرحية؟..

ومن يحق له أن يقيم مهرجاناً؟...

نظرت إليه ملياً، ثم قلت من منطلق فتح باب الحوار مع هذا الصديق العزيز الذي لا يبتعد كثيراً عن المسرح:

إن المهرجانات المسرحية العربية ضرورية، بل هي أكثر من ضرورية، ومسوغ ذلك أن هذه المهرجانات تحرك الساكن من المسرح، وتبرز المسرحيين فيه، وتخلق حوافز متعددة ومتنوعة عند فرسان المسرح، وترسخ الود والمعرفة والتلاقح الثقافي، وتعمل على الارتقاء النوعي بالمسرح، وتؤصل الهوية المسرحية، وتدعم الحركة المسرحية كي تزهر وتثمر...الخ.

وقبل أن يسأل صديقي أي سؤال أو ينبس ببنت شفة، تابعت بحماس: إن حركتنا المسرحية العربية بحاجة إلى سقاية ورعاية مستمرة، وهذه المهرجانات أسلوب مهم من أساليب الرعاية، خصوصاً وأن الدماء الشابة (أقصد جيل الشباب) يحتاج لكي يتواصل مع من عملوا وأسسوا، وهذا لا يتحقق بسهولة بسبب توزع المبدعين المسرحيين على البسيطة العربية، وهذه المهرجانات المسرحية فرصة استثنائية للتواصل والحوار واللقاء والاستفادة والإفادة، فالمهرجان المسرحي يصغر المكان ويجمع فرسان المسرح، الذين يدلون بدلوهم في الندوات التطبيقية والمحاور الفكرية، هذا عدا عن عشرات الندوات والحوارات التي تبدأ من نهاية العرض وتنتهي في ساعة متأخرة من الليل، مجموعة تتحدث عن مايسترو العرض (المخرج)، الذي يقود العرض والعملية الإبداعية برمتها من خلال قراءته الإخراجية، ومجموعة أخرى تتحدث عن سينوغراف العرض ومساهمة الفن التشكيلي في المسرح من خلال تشكل المكان. ومجموعة أخرى أيضاً تتحدث عن لغة الجسد، وإتقان استعمال الممثل لعينيه وذراعيه وساقيه على الخشبة وغير ذلك.

وهناك من يتحدث عن آخر إصدارات المسرح وآخر الحوليات وآخر المهرجانات، وهكذا يبدأ المهرجان المسرحي دون أن ينتهي لأن ظلاله تبقى راسخة في المشاعر والأفئدة كالوشم زمناً طويلاً.

هل ينسى المسرحيون العرب مهرجان دمشق المسرحي وأثره على الحركة المسرحية؟...

لاحظت أن خطابي لصديقي بدأ يأتي أكله ويغير من مفاهيمه، فكان لابد من أن أجيب عن الجزء الثاني من السؤال: ((من يحق له أن يقيم مهرجاناً مسرحياً؟))، فتابعت حديثي موجهاً خطابي له، إن سؤالك هذا فيه من العمق الكثير لما يحتويه من أبعاد عميقة الغور، لكني أختصر قائلاً: إن مشروعية إقامة المهرجان تنبع من وجود حركة مسرحية حقيقية ومن وطن يؤمن بأهمية وحضارية المسرح، وأجزم بأن الكويت قطر عربي تألق فيه المسرح منذ زمن بعيد وترسخ، فحركة المسرح في الكويت حركة دائمة النهوض والارتقاء، وهي ما زالت تدعم هذا الفن بأساليب مختلفة ولو أردت أن أعدد لك المسرحيين المهمين في الكويت الذين كانوا وما زالوا في صدارة حركة المسرح العربي لما انتهيت، ماذا تقول عن داود الحسين وعن فؤاد الشطي، وعن عبد العزيز السريع، وعن منقذ السريع، وعن سعد الفرج وعن صقر الرشود، وعن الدكتور حسن يعقوب العلي وعن أحمد الصالح ومريم الصالح، وسعاد عبد الله ود.مبارك بلال، ود.مبارك الصوري، وحمد الرقعي، وعبد الله غلوم، وأحمد الشطي، وصالح الغريب، وفطامي العطار، وإبراهيم الصلال، ود.خالد عبد اللطيف رمضان، وخالد النفيسي ومريم الغضبان وعبد الحسين عبد الرضا، وحسين مسلم، وحسن البلام، وعبير الجندي وعبد الستار ناجي وغيرهم الكثير الكثير مع اعتذاري لعدم ذكر كل الأسماء.

حفل الافتتاح

برعاية وحضور وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور أنس الرشيد والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر عبد الوهاب الرفاعي افتتح بتاريخ 2005/4/12، على مسرح الدسمة مهرجان الكويت المسرحي الثامن ضمن احتفالية غمرت الجمهور بالفرح والسعادة ومن هذه الاحتفالية تقديم بانوراما مصورة على الطريقة السينمائية العروض الستة المشاركة في مسابقة المهرجان ثم قام وزير الإعلام ورئيس اللجنة العليا للمهرجان بدر الرفاعي ومدير المهرجان حمد الرقعي بتقديم الأوسمة وشهادات التقدير للمكرمين، وهم الدكتور: أحمد عبد الحليم من مصر، ومن الكويت سعد الفرج، وأحمد الصالح، وسعاد عبد الله، والدكتور حسن يعقوب العلي، وعبد الله غلوم، ومحمد محمود نجم.

وبعد ذلك تم الإعلان عن أعضاء لجنة تحكيم مسابقة المهرجان والتي تشكلت من الدكتور محمد مبارك بلال رئيساً وعضوية الدكتور نادر القنة والمخرج المسرحي انتصار عبد الفتاح والممثل الفنان رفيق علي أحمد والفنانة الممثلة أحلام حسن.

ضيوف المهرجان

يقول بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: (ينعقد هذا المهرجان في دورته الثامنة بمشاركة من النجوم والفنانين المسرحيين

هي الأوسع مقارنة بالدورات السابقة) ومن هؤلاء محمد عبد الله العثيم، الدكتور أحمد عبد الحليم، انتصار عبد الفتاح، فرحان بلبل، هيثم يحيى الخواجة، الدكتور عجاج سليم، أسعد فضة، سلوم حداد، والدكتور مؤيد حمزة، والدكتور باسم الزعبي، وغنام غنام، طالب البلوشي، عزة القصابي، رفيق علي أحمد، سمير بارودي، عمر غباش، فاطمة البكاري، الدكتور أسامة أبو طالب، الدكتور عمر عبد الله، صالح عبد الرحمن صالح، يوسف حمدان، عبد الله السعداوي، الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم، عايدة عبد العزيز، صالح غريب، حسن حسين، موسى زينل، الدكتور إيلي لحود، والدكتور سيد علي، والدكتور جان داوود، بهية ماردين، عرفان رشيد،وغيرهم كثير والدكتورحبيب غلوم، وعبد الله يوسف، وهدى الخطيب، وعائشة عبد الرحمن.

العروض المتنافسة

بدأت الفرق المتنافسة عروضها يوم الأربعاء 2005/4/13 وهي (حفرتان في حفرة) لفرقة مسرح الشباب، (كوكب الأحذية) لفرقة المعهد العالي للفنون المسرحية، (حفرة إنبيش)، (السلسلة) لفرقة مسرح الخليج العربي، (الهشيم) لفرقة المسرح الكويتي لفرقة المسرح الشعبي، (من هو؟.. من؟..) لفرقة المسرح العربي.

1-حفرتان في حفرة:

قدم العرض عبد العزيز الصايغ، حمد العماني، محمد الحلمي، ديمة الأنصاري، بدر الشعيبي، محمد الشعيبي، وألفه فيصل العبيد، وأخرجه سلطان خسروه.

قدم العرض عبد العزيز الصايغ، حمد العماني، محمد الحلمي، ديمة الأنصاري، بدر الشعيبي، محمد الشعيبي، وألفه فيصل العبيد وأخرجه سلطان خسروه.

وتتمحور فكرة العرض حول أثر الحرب على الإنسان، فالشباب الثلاثة والفتاة يجتمعون في مكان يشبه الثكنات العسكرية أو لنقل في ملجأ حوصر بالصناديق تراكمت في الجهات الأربع وفي هذا الحصار يعاني الممثلون من أزمات إنسانية مختلفة عدا عن أصوات القنابل والتهديد بالموت بين الفينة والأخرى... لكن النص لم يكن عميقاً بسبب ضعف الدراما فيه والانفلاشات السردية التي أبعدت الصراع وغيبته، ورسخت رتابة المكان، وضعف الأداء ولم تكن القراءة الإخراجية لترقى بالنص وتشذب منه الحشو، ولذلك بدا باهتاً متعثراً والذي زاد الطين بلّة الأخطاء اللغوية الفادحة والموسيقا التي طغت على أصوات الممثلين.

2-كوكب الأحذية:

قدم المسرحية المعهد العالي للفنون المسرحية وهي من تأليف مشعل الموسى وإخراج هاني النصار وتمثيل خالد أمين وفا البريكي ومحمد دشتي وصادق بهبهاني وعلي محسن عبد الرضا وعلي كاكولي.

انطلقت المسرحية بعرض فيديو تضمن مشاهد أليمة لما يحدث من مآسٍ وحروب ودمار على الأرض العربية ثم يسلط الضوء على محل الإسكافي الذي يقف أمامه قائد الشرطة ومعه صاحب المحل ويتناقشان بواقعة سرقة الأحذية التي حدثت أمام المسجد وطالت الملك وحاشيته.. ويتطور الحوار فيشعر قائد الشرطة أنه المسؤول عن الأمن فيلجأ إلى حيلة للتستر على السرقة فينزع هو وأفراد الشرطة أحذيتهم ويضعونها مكان المسروقة خشية العقاب بعد ذلك يتضح بأن ماسح الأحذية هو السارق وأن صديقه الإسكافي يشتريها

ليبيعها بسعر باهظ.

يطلب قائد الشرطة من الإسكافي تنظيف حذاء الملك مع المحافظة على السرية التامة، لكن الأمور تسير باتجاهات مغايرة حيث يلبس الملك الحذاء وتصاب قدمه بالمسمار المسموم والموضوع بداخله فيعاقب قائد الشرطة ويلقى القبض على الإسكافي ويتراشق الشعب بالأحذية مما يضطر الوزير إلى طلب ماسح الأحذية ليعود رسولاً إلى الشعب بعد أن نفرت وصوليته، لكن صديقه الذي خشي افتضاح أمرهما يتهم ماسح الأحذية بالتآمر فيلقى حتفه بقنابل الأحذية...

كانت القراءة الإخراجية موفقة بحلولها وإيقاعاتها إلا أن مايمكن قوله هو أن هذه القراءة كانت تحتاج إلى عمق أكثر فرمزية الحذاء وعلاقتها بالشعوب كان يمكن استغلالها، كذلك يمكن توظيف إسقاطات كثيرة من مثل علاقة الفقر بالعمل ونظرة الفقراء إلى السلطة والتنبيه إلى الخطر القادم.

ولابد من الإشارة هنا إلى أمرين تفوق السينوغرافيا وإبداع الممثلين خالد أمين وخالد البريكي.

3-**حفرة إنبيش:**

مسرحية (حفرة إنبيش) هي العرض الثالث في مهرجان الكويت المسرحي الثامن تأليف فطامي العطار وإخراج أحمد الجليل وبطولة انتصار الشراح ووليد الضاعن وسعيد الملا.

هذه المسرحية تطرح موضوعاً اجتماعياً يناقش قضية الفساد بأسلوب يجمع بين الكوميديا والفانتازيا وتتلخص الفكرة في أن مسؤول مستودع في إحدى الوزارات يسمى (إنبيش) يوقع على الأوراق دون تدقيق أو وعي أو فهم ولهذا يستباح المستودع للصوص والسارقين يساعد (إنبيش) في ذلك عوضين الفراش الذي يفهم اللعبة ويتستر على كل شيء ثم تنضم إليهما مديرة العلاقات العامة (مستورة).

لقد خلط العرض بين الواقعية والفانتازيا ويعود ذلك إلى تقيد المخرج بحرفية النص ولو أن المخرج اعتمد الثانية عبر الكوميديا لكان العرض أدق في التوصيل والإقناع خاصة وأن أجواء السينوغرافيا كانت غامضة وقد أبدع المهرج في مشهد الزلزال الذي أضفى بهاء على العرض وأبعاداً جميلة لكنه أخطأ في تكراره ولو أن المسرحية توقفت عند فعل الزلزال لكان الإسقاط أقوى ولكان العرض أهم أيضاً.

4-**السلسلة:**

مسرحية قدمتها فرقة مسرح الخليج العربي تأليف نور الدين الهاشمي، وبطولة زهير النوباني وأسامة المزيعل، وإضافة فهد الفلاح، وديكور: عبد الله مال الله، وموسيقى عبد العزيز الديكان، وإخراج عبد الله الباروني.

تدور فكرة المسرحية حول شخصيتين الأب والابن وهما بطلا المسرحية... لقد اجتمعا في بيت الأجداد الذي حافظ عليه الوالد ليتوارثه الأبناء، وباعتبار أن الأب يعاني من مرض شديد ويحتاج إلى ابنه الوحيد ليساعده في الحياة وخاصة الطعام والدواء فإنه أظهر حرصه الشديد على ابنه الوحيد فهو قلق على علاقته مع فتاة تدعى (حياة) وتجسيداً لذلك يلاعبه

بلعبة السلسلة حيث يربط يده ويد ابنه بسلسلة حتى لايفترقا.

إن الجيل القديم له رؤاه وطموحاته ولكنها لا تطابق رؤى وطموحات الجيل الجديد بسبب الواقع الحديث ومتغيراته وبسبب الأفكار الناتجة عن هذا الواقع.

لقد حمل النص مشكلة قديمة جديدة لكن العرض ظل يدور في إطار الكلاسيكية دون قراءة تتجاوز مدى النص وأبعاده الاجتماعية من مثل التركيز على حدود السلطة وضرورة الحوار بين الأجيال إذ ليس كل أدب قديم متكلس ومتمسك بعادات بالية كما أن بيت الأجداد له رموزه ودلالاته الكبيرة، ولا يقتصر على المنزل بأثاثه وجدرانه... وتميز في العرض الممثل زهير النوباني الذي أضفى أداؤه المقنع جماليات وأبعاداً كما أن أسامة المزيعل بذل جهداً لا بأس به أما الديكور فقد خلط بين الواقعي والتجريدي وكان الأسلوب الواقعي هو الأنسب لفكرة المسرحية.

5-**الهشيم:**

استطاع هذا العرض أن يلج بوابة بمكنة ورؤية عميقة لفن المسرح وقد اعتبره بعض النقاد إضافة حقيقية تحسب لفرقة المسرح الكويتي لأن مخرجه فيصل العميري أدرك لعبة المسرح وأهداف هذا الفن فقرأ العرض قراءة مغايرة... هذه القراءة بدأت بالإبداع المبهر وانتهت به... صحيح بأن العرض تسيطر عليه فكرة الانتظار، لكنه غير انتظار غودو بسبب الفكرة التي تشظت إلى مناحٍ أخرى لقد تميز النص بالإدهاش حيث تعرى المسرح إلا من السواد ومن حركة الروح الإنسانية وما يعتمل فيها من ألم وعزلة وفقد وبحث عن الآخر.. صحيح بأن المسرح كان فقيراً، ولكنه كان غنياً بالكلمة وبعطاء الممثلين غنياً بالصمت والانتظار اللانهائي.. كل شيء موظف وكل حركة مدروسة ولهذا عكس الممثلون مبارك سلطان مهذب وبشار الجزاف ونصار النصار وحنان المهدي التي احتفظت برأس طفلها الصغير في هذا العالم المرير.. أقول عكس هؤلاء قدرات في الحضور والأداء فالنص جسد حدثاً وأشعل تاريخاً مؤلماً فالأبطال يعانون والكل ينتظر أن تعود العربية الكل يحمل آلامه ويأمل أن يعود إلى حياة معقولة إلى حد ما ولكن ذلك لم يحدث.

لقد استغل المخرج ولأول مرة في عروض المهرجان عمق الخشبة وعرف كيف يوزع الأدوار فيها.

كانت العربة أسطورية بفنتازيتها تحمل جثمان الجلاد الذي مات وماتت معه اللعبة وبدلاً من أن تنقله إلى المكان الآخر ألقته في المكان (الخشبة) ينتظر –وهو ميت –مع المنتظرين..

أي انتظار هذا؟ وأي موت!؟ وأين يكمن الخلاص كل ذلك عبر عنه الممثل والضوء والظل والحوار المكثف الذي أضاء جوهر الإنسان وكذلك الموسيقى التعبيرية الجميلة.. لقد حقق المؤلف عبد الأمير الشمخي نجاحاً جميلاً في هذا النص الذي تجسد بيد مبدع حقيقي هو المخرج وممثلين حقيقيين.

6. من هو من

نحت مسرحية "من هو من" لفرقة المسرح العربي منحى متميزاً ومهماً في عرضها المشارك في المهرجان إذا أحسنت اختيار النص كما جاء الإخراج جيداً ومعقولاً واسم المسرحية الأصلي (لا يأتي كل اللصوص للمضرة) كتب المسرحية الكاتب الإيطالي داريوفو

/وأخرجها أحمد الشطي أما الممثلون فهم أوس الشطي وهبة سليمان وأسامة الشطي وديانا الشريدي ونسرين ومصطفى الشطي.. وصمم الديكور عبد الرحمن البلبيسي ونفذ المؤثرات الصوتية حسن ريس.. اتسم مسرح داريوفو الذي كتب حوالي خمسين مسرحية بالسخرية وإظهار المواقف من سلبيات المجتمع ونقده لما يجري في الواقع المعاش...

في هذه المسرحية إذن نص جيد وقراءة إخراجية جيدة وممثلون أدوا بحيوية وفهم عميق لأهداف المسرحية وأسلوب التواصل مع الجمهور بعيد عن التهريج والحركات المجانية.. فالكلمة الناقدة والمفارقة في الموقف والحوار المتطور مع الحدث كل ذلك شدّ الجمهور للعرض الذي يتحدث عن الخيانة الزوجية من خلال حكاية لص يدخل منزلاً لكي يسرقه ويؤمن قوته.. لكنه لا يحسب حساباً لما يحدث فقد حضر الزوج ومعه عشيقته المتزوجة وتترى الأحداث بين اللص وزوجته ورب المنزل وعشيقته، ومن ثم زوجته.. فإذا اللص يغدو شريفاً في أحداث لم يكن يتوقع أن يراها أو أن تحدث أمام عينيه لقد كان إيقاع العرض يتناغم مع نبض المشاهد وتحرك الممثلون بدراية وعفوية على الخشبة، كما كان الديكور موفقاً وجميلاً وخاصة (البوفيه) الذي تحول تحولات جميلة وكذلك الساعة التي اختبأ فيها اللص كما لعبت الإضاءة دوراً في التوتر والتأثير.

إن هذا العرض جماهيري بكل ما تعنيه الكلمة، وهو ليس كما قال البعض إنه مسرح تجاري.. إن هذا العرض جماهيري ناقد هادف يشدّ الجماهير لحضور المسرح الذي يؤسس لشريحة كبيرة من الجمهور.

العرض الموازي

كان الموازي

كان العرض الموازي بعنوان (الرزنامة المفقودة) وهو من تأليف بسام دحدل وإخراج وليد الراشد وتمثيل مجموعة من طلبة المرحلة الثانوية.

أما عن موضوع المسرحية فهو مشكلة الانتماء للوطن وأثر الغربة والهجرة على هذا الانتماء.

وعلى الرغم من أن المؤلف كثف أفكاراً كثيرة في نصه إلا أن القراءة الإخراجية الحرفية جعلت العرض باهتاً فقد كان بحاجة إلى إثارة وشد الانتباه عبر مفردات المسرح الكثيرة..

وتبقى هذه التجربة خطوة من أجل خطوات أكثر عمقاً وإبداعاً في مسرح الفتيان.

الندوة الفكرية

افتتح بدر الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الندوة الفكرية التي كانت بعنوان (الرقابة والإبداع) بحضور عدد كبير من الضيوف والمدعوين وأشار الرفاعي إلى أن سقف الحرية في الكويت يسمح للمؤسسات العامة والأهلية أن تفتح الحوار دون قيود على الأخص بوجود كوكبة من المسرحيين والباحثين.

وقد شارك في الندوة المسرحيون: الدكتور سيد علي إسماعيل الذي قدم سرداً تاريخياً عن الرقابة والمسرح المرفوض في مصر من عام 1923 وحتى عام 1988 حيث توقف عند المفاصل الرئيسة لتاريخ الرقابة في مصر وأشار إلى القانون والرقابة واللجان التي تمثلها منذ زمن نابليون بونابرت إلى عهد محمد علي باشا حيث تم تنظيم العلاقة بين

الرقيب والجمهور إلى عصر الخديوي إسماعيل ثم الخديوي توفيق الذي أصدر أول قانون رسمي للرقابة والمطبوعات عام 1881 وظلت الرقابة تحت إدارة الإنكليز والفرنسيين حتى ظهور الحزب الوطني والزعيم سعد زغلول وكانت مسرحية (دون شواي) أول مسرحية سياسية وفي عام 1921 صدر قانون يتيح للرقابة وقف عرض المسرحية وكان محمد مسعود أول مدير مصري للمطبوعات والشيخ عبد العزيز الشيري أول رقابة دينية.

ومن المشاركين أيضاً الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم ومما قال:

إنه من الصعب تحديد تاريخ بداية الرقابة التي بدأت منذ أن ظهر تلميذ يمثل في المدرسة، فيتم قبول المسرح داخل المدرسة، ويحارب المسرح خارج المدرسة حتى تحول المسرح إلى الهامش خاصة في فترة الثمانينات، وهي سنوات العقد الضائع حيث الرفاهية الاقتصادية التي ارتفعت، ثم انحدرت ثم بداية الصعود مرة أخرى، كما أن المجتمعات الخليجية هي مجتمعات استهلاكية على الرغم من أن المنطقة شهدت بداية قوية وناضجة في الستينيات والسبعينيات إلا أن للمسرح شرارة يصعب مقاومتها، ولكن انهزم المثقفون في هذه الفترة، إذ تكسرت أحلامهم في الثمانينيات، وضاع المشروع القومي العربي، كما تمزقت بعض صور الرموز الثقافية، وقد أدى إلى الانكسار المعرفي للمثقف وإلى "الفصام" علماً أن السلطة لم تعلن يوماً أنها ضد المسرح، إلا أنه توجد سياسات وملاءات من الرقابة، ويهرول المثقف ولا يكتشف أنه في حالة فصام إلا متأخراً، بل لدينا بعض المثقفين الجدد الذين لم يدركوا ذلك بعد.

ولا أبالغ إذا قلت إن كل القوى التي تعمل من أجل تكريس الاستهلاكية الريعية في المجتمع، وتحول دون صعود قيم العمل والإنتاج، إنما تقف بصورة مباشرة أمام صعود فن المسرح في هذه المنطقة. وليس في هذا الربط من غرابة أو استنكار فلا أحد يختلف اليوم على أن مسرحنا يتقاطع مع حياتنا بصورة لا نظير لها في أي شكل من أشكال التعبير الإبداعية الأخرى، ويكاد يكون هذا المسرح منافساً للرواية والسينما في ذلك رغم ما يتميزان به من تقنيات عريضة ومغايرة كما هو معروف.

ولقد حدث انتحار بطيء لبعض المثقفين لأنهم حصلوا في السابق خلال العشرينيات والثلاثينيات على وعود بالحرية في بريطانيا التي استخدمتهم أثناء الحرب وبعد الحرب اكتشفوا أنهم خدعوا وقد تحول بعضهم إلى التجارة، وفي السبعينيات تكرر الأمر على الرغم من أن الستينيات كانت الحركة الثقافية قوية وجميلة، وقد انتهت بالثمانينيات، حيث الانزياح الكبير وظهور المسرح مع الثروات الاستهلاكية والفردية التي أدت إلى تكريس ظاهرة عدم الاعتراف بالمسرح تزامناً مع ازدهار المستثمر، ثم التجريب الذي لم يتأسس بمعنى حقيقي وقد وقع الشعر والمسرح كما وقع المثقف في وهم حول التجريب إلا حالات نادرة التي نجد فيها المسرح التجريبي أصيلاً، حيث أن التجريب في حقل المسرح مثله في حقول أخرى مفردة مثقلة بخصوصية فلسفية تحمل تاريخاً مع العمل وهاجساً طويلاً لا ينقطع مع الاختبار والملاحظة.

ومن المشاركين الناقد المسرحي هيثم يحيى الخواجة ومما جاء في ورقته:

هي التي تحجم الرقابة، وتجعلها في حيرة من أمرها، وتركبها بحيث تجد نفسها على هامش الحياة ورصيف الإبداع.

ومن الجدير الذكر، هو أن الرقابة ليست حديثة العهد، فجذورها موغلة في القدم ومرجعياتها الأعراف الاجتماعية والأخلاقية ومنظومة المعايير التي قدم على أساسها الرفض والقبول.

مما تقدم، يمكننا الربط بين موقف الرقابة من المسرح والمصنفات الأدبية والفنية، وبين المفاهيم العاملة التي يتفق عليها المجتمع.

والذي يمكن الإشارة إليه هو أن الرقيب المعاصر الذي يعيش حالة من الإرباك والقلق بسبب الانفلات الذي وفرته القنوات الفضائية لم يعد محط أنظار بسبب عدم قدرته على التحكم بالمنع، ولهذا يحق لنا وصفه بالمفلس بعد أن اضمحلت مهامه، ولم يعد قادراً على مسك الخيوط بالقوة التي يريدها.

إن التركيز على رقابة نظيفة ملؤها الوعي المعرفي والفهم يبدو غير ممكن، فقد أثبت التاريخ أن الرقيب عدو الحرية والإبداع، وأنه من المستحيل إيجاد علاقة تصالحية بين قطبين متنافرين منذ غابر الأزمان (الرقيب والمبدع)، ومن غير شك أن المجتمعات المتنورة أدركت ذلك فبدأت تقلص دور الرقيب وتمد هامش الحرية بمساحات أكبر يزداد الإبداع انتعاشاً وقوة.

أما في منطقتنا العربية، فما زالت بعض العقليات تقف إلى جانب الرقيب وتنحاز إلى فعله، ولا خلاص في رأيي من عقبة الرقيب إلا بتقديم إبداع مخلص صادق، عرف كيف يستخدم الحرية وكيف يوظفها بوعي وحب لقيم الوطن وأصالته وعشق لطموحات مجتمعه وأمته.

وكان المحور الثاني بعنوان مستقبل الرقابة في ظل المتغيرات الدولية شارك فيه محمد العثيم وغنام غنام ونبيل الفضل وأدار الندوة النقاد المسرحي الدكتور نديم معلا.

وكانت البداية مع محمد عبد الله العثيم الذي قال: رأيت أن أشرع في طرح قضية شغلت الرأي السعودي، وخصوصاً في ستة الأشهر الماضية بوصفها واحدة من القضايا التي ستؤثر في نظام الرقابة والمطبوعات في المملكة العربية السعودية فضلاً عن تأثيرها على برامج الانفتاح الاجتماعي الوليد وبرامج الإصلاح التي تتبناها الحكومة في كل المستويات.

وأضاف: أن هذه القضية تبعتها قضايا حسبة أخرى لعل أبرزها قضية الصحافي عبد الله بخيت بعد نشره مقالاً عن هيئة بالمعروف والنهي عن المنكر.

وقال العثيم: أن رقابة المزاج العام، والتي جعلت من قضية الدكتور حمزة قبلان المزيني نموذجاً لها كدراسة حالة، وددت أن أطلع عليها جمعكم الكريم.

وأضاف: أن القضية تتلخص في قيام عبد الله بن صالح البراك برفع قضية يتهم بها المزيني بالإساءة في إحدى المقالات المنشورة في صحيفة الوطن السعودية.

وبين العثيم أن القضية ظلت في أورقة المحاكم تحت الإجراء لرفض المدعي عليه قبول الدعوة بعدم إختصاص المحكمة الشرعية بذلك، وتناولتها الصحف، وتحاور عنها الناس في المنتديات وقتاً من الزمن، إلى أن صدر الحكم على حمزة المزيني لنشره مقالاً في صحيفة الوطن بناء على دعوى الحسبة التي قدمها ضده عبد الله بن صالح البراك.

وتضمن الحكم الذي صدر المنع من الكتابة والسجن أربعة أشهر و200 جلدة، لكن المزيني قدم طلباً للاستئناف.

وبعد هذا الحكم بدأت قضايا الحسبة تتوارد على المحاكم الشرعية إلا أن المقام السامي أكد أن المحاكم الشرعية ليست مختصة في النظر بقضايا النشر، وإنما وزارة الثقافة والإعلام هي جهة الاختصاص.

وقال العثيم: لقد رحبت الأوساط المعتدلة بالقرار لأن نظر المحاكم الشرعية بقضايا النشر استغل استغلالاً سيئاً من بعض الأفراد والجهات لأغراض شخصية، بما يوحي بدعاوى كيدية شخصية اتخذ الشرع طريقاً لها، وقدمت تحت شرعية الاحتساب. وأضاف: إلا أن حكم المحكمة الشرعية على المزيني ألغي بأمر من ولي العهد السعودي. وأشار إلى أن قانون المطبوعات في السعودية اعتمد على القانون العثماني الذي صدر في زمن انفجار الصحافة في كل البلاد العربية في عام 1909، وهو قانون متشدد.

وأضاف: رغم التغير الذي حدث في الخمسين سنة الماضية، إلا أن المزاج الرقابي كان يتميز بالتخويف، بجانب رقابة المزاج العام التي تفرض شفهياً.

واستعرض غنام غنام الرقيب تاريخياً حيث قال: لقد وضعت نفسي، باختياري، تحت مجهر الرقيب منذ ربع قرن، بما أنني عايشت مرحلة إلغاء الرقابة على المسرح في بلدي الأردن منذ مطلع التسعينيات، فإن لي شهادة في الرقابة ما قبل الإلغاء أثناء وجود الأحكام العرفية منذ 1956 حتى 1989، وما بعد الإلغاء منذ عام 1990، وحتى اللحظة الراهنة.

واستعرض غنام الرقيب تاريخياً حيث قال: أن المنطوق في متون النصوص كان أجرأ فكرياً وأدبياً، ولا أدل على ذلك من متون نصوص مثل "ملحمة أقهات" و"عناة وبعل"، و"نشيد الإنشاد" الفينيقي، ما قبل اليهودية، والذي نحله الكهنة اليهود وضمنوه عهدهم القديم والجرأة التي أتحدث عنها جرأة في خطاب المحكوم للحاكم أمر يضيق به الرقيب في وقتنا الحالي.

وأضاف في عصور الجاهلية وما بعدها في العصور الإسلامية المتعاقبة، احتفظ الشعر مثلاً بحيز كبير من الحرية وبمراجعة ذلك الأدب، وما رافقه من صنوف المقامات والحكايات خاصة ألف ليلة وليلة، نجد أن مفهوم الرقابة لم يكن وارداً إلا في مفاهيم الرقيب العزول بين المحبين –الرقيب الذي يمنع العاشقين، حتى صار الرقيب قاسماً مشتركاً لإبداعات أولئك الشعراء، سواء من عرفوا بشعراء الغزل أو غيرهم، وصب جميع أولئك جام غضبهم على ذلك الرقيب، وتابع غنام: لقد حفلت تلك الإبداعات بمفهوم خشية الله، والضمير، أمَّا نبيل الفضل فجاء في ورقته وكان ختام المحاضرين نبيل الفضل إذ تصدى في ورقته لتلاشي الرقابة في ظل الانفتاح الدولي والعولمة، مؤكداً أن الرقابة هي استلاب حق الفرد أو الجماعة في التعبير عمَّا يجود به فكرهم من نقد أو فن أو إبداع، وهي ثقافة المنع وسياسية التسلّط، وسلاح الاستبداد. وقال: إن من الملاحظ أن الرقابة السياسية، إن هي طغت فترت الرقابة الدينية أو الرقابة الجنسية.

وأضاف الفضل: الفن بصوره المختلفة، من الشعر إلى الرسم إلى رقص الباليه، يعتبر المروّج الأكبر للنقد السياسي أو الديني. لذا، فهو مستهدف دائماً من الرقابتين السياسية

والدينية، تحت الرقابة السياسية، يمكن للفن والإبداع أن ينتعشا إذا ما نأيا بنفسيهما عن السياسة، بل أن الطغيان السياسي ربَّما شجع الفنون تحت هذه المعادلة، لذا فقد تألقت أم كلثوم في العصر الناصري وازدهرت عبقرية يوسف وهي وتفتّحت مواهب نجيب محفوظ رغم ما شاب نظام يوليو من اتجاهات قمعية باسم حماية الثورة وتحت شعار لا صوت يعلو على صوت المعركة.

وختم الفضل: هناك رقابتان سائدتان لدينا، المصلحية والمزاجية لن تتمكن العولمة من دحرهما، لأنهما من مكونات النفس البشرية.

لذلك أحاط أهل الشأن أنفسهم بكوكبة من المبدعين في كافة الصنوف الإبداعية.

وبيّن إذا كانت تلك العصور هي الأقرب لفترة الإسلام، ورسوخ دعوته وهو في أوجه ألا يمكن أن يكون ذلك سبباً ندافع فيه عن الإسلام في مواجهة القائمين على الرقابة، وما يستعملون في وجه المبدع من ممنوعات باسم الدين.

وأضاف: نعلم أننا الآن في أعمال الدبلجة وبرامج الأطفال يحظر علينا استعمال كلمات السحر، فأي حرية كان يتمتع بها المبدع في تلك الأزمان، وأي ضيق يحيق ويحيط بالمبدع في هذه الفترة من عصر الأزمات هذا.

وتساءل غنام: هل يحق لنا اعتبار أن الرقابة هي نتاج الحضارات الدينية السماوية؟ فأصبحت الأقانيم الثلاثة للرقابة ناتجاً طبيعياً لهذا الدين، الجنس، وبالتالي السياسة، على افتراض أن النظم هي القيّمة على تطبيق التعاليم الدينية؟

أن هذه الفرضية تمتلك من مسوغات الصحة الشي الكثير، فالعصور الوسطي في أوروبا شهدت تضييقاً للحرية ورقابة كبيرة وشديدة على المبدعين، وكانت السياط التي جلدت المبدعين والمشانق التي نصبت للإبداع مجدولة من وصايا وتعاليم دينية، وصكوك الحرمان، وإذا كان عصر الظلام قد تجلى في العالم العربي في القرون الخمسة الماضية، فإن الدين ظل المصدر الأساسي لتضييق الحريات والرقابة والقمع.

واختتمت الندوة الفكرية التي استمرت لمدة يومين التوصيات التالية... لقد تداول المجتمعون في ندوة ((الرقابة والإبداع))، المنعقدة في الكويت ما بين 16 و17 إبريل 2005، ضمن فعاليات مهرجان الكويت الثامن لشؤون الرقابة في الوطن العربي بشكل خاص، ولاحظ المشاركون في الندوة أن هناك إشكالية في الندوة تكمن في التناقض الظاهر بين اشتداد سطوة الرقابة على الإبداع في العالم العربي، وبين رياح التغيير العالمية المتمثلة بالقبول العالمي لمبادئ الديموقراطية والتعددية والشفافية وكل صنوف الحريات بما فيها حرية التعبير والإبداع والصحافة والنشر والقول.

وقد استعرض الباحثون من على المنصة أوراقهم بالإضافة إلى استعراض عدد من الشهادات الواقعية عن ضراوة، وأحياناً، قسوة الرقابة ثمَّ أدلى عدد من الحاضرين بآرائهم حول موضوعات أوراق موضوع الندوة، وبعد مداولات استمرت يومين خلص المشاركون في الندوة إلى الآتي:

أولاً: لا توجد هناك أية أوهام أن الرقابة تتلاشى نهائياً في يوم من الأيام لأنها من أدوات أي سلطة استبدادية أو ديموقراطية، لذلك فالمطلوب الآن ترشيد، أو تقنين

الرقابة بالاسترشاد بمبادئ الحرية والديموقراطية والتعددية.

ثانياً: إن إطلاق حرية الإبداع شرط من شروط التقدم، بل هو في حالة الوطن العربي يعد ضرورة حياتية للنهوض من أسر التخلف والقضاء على ثالوث التخلّف المتمثل في الجهل والفقر والمرض.

ثالثاً: يرى المجتمعون أن لحرية الإبداع والفكر دوراً أساسياً تؤدّيه في الحفاظ على أمن وسلامة وطننا العربي، فبدلاً من أن تأتي إملاءات خارجية تسلب هويتنا وتشوّه تراثنا، فإن إطلاق الحريات الفكرية تعد وسيلة ضرورية لقطع الطريق على الضغوطات الخارجية التي ترى في الحجر على تلك الحريات وتقييدها لفرض هيمنة بأشكال جديدة على أوطاننا.

حفل الختام

في ختام مهرجان الكويت المسرحي الثامن قال بدر الرفاعي ستبقى آخر قطرة من رحيق المهرجان في الذاكرة ويا لها من قطرات جميلة. ثمَّ قام مدير المهرجان حمد الرقعي بتوزيع الدروع التذكارية على الفرق المشاركة في المهرجان، بعد ذلك قام الدكتور محمد مبارك بلال رئيس لجنة التحكيم بقراءة ((توصيات اللجنة)) التي جاء فيها ما يلي:

تتقدّم لجنة التحكيم بجزيل الشكر لوزارة الإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لرعايتها لمهرجان المسرح المحلي الثامن. والذي أتى تكملة لهذه التظاهرة الفنية والأدبية السنوية، والتي أصبحت تمثل علامة مميزة في الثقافة الكويتية. والشكر موصول للفرق المشاركة في إحياء هذا المهرجان، والمشاركة العربية الفاعلة في إغنائه بالأفكار والمساهمات الفنية ولوسائل الإعلام المختلفة، من مقروءة ومرئية ومسموعة، وأخيراً كل الشكر لهذا التواجد والمتابعة للجمهور الكريم.

تنوّه لجنة التحكيم ببعض العناصر المشاركة وتثمّن دورها الفاعل في دعم مهرجاننا الفني:

أولاً: تثمّن لجنة التحكيم بشكل خاص، المبادرة الرائدة لتكريم بعض الجهات الخاصة في الكويت لمنحها جوائز تقديرية للفنانين المشاركين في المهرجان المسرحي الثامن، آملة أن تحذو حذو هذه المبادرة الكريمة، جهات أخرى في الكويت بدعم الفن والفكر والأدب.

ولذلك، تشكر اللجنة المنظمة للمهرجان ولجنة التحكيم جريدة ((الأنباء)) العتيدة لاستمرارها بتخصيص جائزتين لأفضل ممثل وممثلة واعدين، وفرقة المسرح العربي لتخصيصها جائزة للفنان الكبير المرحوم كنعان حمد لأفضل ممثل مسرحي.

ثانياً: كذلك تنوّه اللجنة بمشاركة الطفل بدور مهم في مسرحية ((حفرتين في حفرة)) التي قدمتها الهيئة العامة للشباب والرياضة ضمن أعمال المهرجان.

التوصيات:

بناء على ما رصدته لجنة التحكيم من ملاحظات في هذا المهرجان، فإنها توصي بالآتي:

ـ لقد أكّد هذا المهرجان ما رصده جميع المهتمين بالمسرح من أعراض تراجع في المستوى العام للعروض، وعدم الدقة في الاختيار لطبيعتها، ممَّا يتطلب إعادة النظر بالبيئة المسرحية الخلاقة، من ناحية وجود لجان مشاهدة للعروض المشاركة، وبروز الحاجة إلى إحياء الموسم المسرحي المنظم والمستمر، وتطعيمه بعروض المسرح النوعي أو الموازي.

ـ الاهتمام بإقامة ورش لتدريب الممثل، من أجل تسليط الضوء على عناصر أخرى في فن الممثل على الصوت، وخصوصاً جسد المثل.

ـ الاهتمام بإحياء مسابقات النصوص المسرحية بشكل أشمل لخلق روح المنافسة وإثراء الساحة المسرحية بالكتاب والنصوص الجديدة.

ـ الاهتمام بانتقاء الأعمال الشعبية المشاركة، وخاصة تلك التي تعكس المستوى الراقي للمسرح.

ـ الاهتمام بوسائل العرض الجمالية والأدبية وخاصة اللغة العربية السليمة.

ـ ثمَّ عرض فيلم تسجيلي عن المهرجان، حيث قام الأمين العام للمجلس الوطني ومدير المهرجان وأعضاء لجنة التحكيم بتوزيع الجوائز حيث تمَّ التنويه قبل إعلانها إلى إدارة حركة الممثلين في مسرحية ((من هو من؟)) لفرقة المسرح العربي وبروز الجهد الجماعي في هذا العرض وتميز سياسة فرقة المسرح الشعبي بالاستعانة بمواهب الشباب من ذوي الاحتياجات الخاصة، ابتداء من مسرحية ((يداً بيد)) وحتى مشاركتها بمسرحيتها الأخيرة ((حفرة إنبيش)) والتي ساهم فيها الفنان جاسم الكندري بتنفيذ الديكور.

ـ ثمَّ بدأ توزيع الجوائز التي جاءت على النحو التالي:

ـ جائزة أفضل عرض متكامل:

مسرحية ((الهشيم))، لفرقة المسرح الكويتي، تأليف: عبد الأمير شمخي، إخراج: فيصل العميري.

ـ جائزة الإخراج:

للفنان فيصل العميري عن مسرحية ((الهشيم))، لفرقة المسرح الكويتي، تأليف: عبد الأمير شمخي.

ـ جائزة التأليف:

للفنان مشعل الموسى عن مسـرحية ((كوكـب الأحذيـة))، لفرقـة المعهـد العـالي للفنون المسـرحية، إخراج: هاني النصّار.

ـ جائزة أفضل ممثل دور أول:

للفنان خالد أمين عن دوره في مسرحية ((كوكب الأحذية))، لفرقة المعهد العـالي للفنون المسرحية، تأليف: مشعل الموسـى، إخراج: هـاني النصـار، وكـذلك حصـل علـى جائزة الفنان الكبير المرحـوم كنعـان حمـد لأفضـل ممثـل، والمقدمـة مـن فرقـة المســرح العربي.

ـ جائزة أفضل ممثلة دور أول:

للفنانة ديانا الشريدي عن دورها في مسرحية ((مـن هـو مـن؟))، لفرقـة المســرح العربي، تأليف: داريوفو، إخراج: أحمد الشطي.

ـ جائزة أفضل ممثل دور ثان:

ـ للفنان خالد البريكي عن دوره فـي مسـرحية ((كوكـب الأحذيـة))، لفرقـة المعهـد العالي للفنون المسرحية، تأليف: مشعل الموسـى، إخراج: هاني النصر.

ـ جائزة أفضل ممثلة دور ثان:

ـ للفنانة هبة سليمان، عن دورها في مسرحية ((من هـو مـن؟))، لفرقـة المســرح العربي، تأليف: داريوفو، إخراج: أحمد الشطي.

ـ جائزة أفضل ديكور:

ـ للفنان محمد الرباح عن مسرحية ((حفرتين في حفرة))، لفرقـة مسـرح الشــباب، تأليف: فيصل العبيد، إخراج: سلطان خسروه.

ـ جائزة التقنيات:

ـ الموسيقى:

ـ الفنان عبد العزيز الديكان عن مسرحية ((السلسلة))، لفرقة الخلـيج العربـي، تـأليف: نور الدين الهاشمي، إخراج: عبد الله الباروني.

ـ الإضاءة:

ـ الفنان أيمن عبد السلام عن مسرحية ((الهشيم))، لفرقة المســرح الكـويتي، تـأليف: عبد الأمير شمخي، إخراج: فيصل العميري.

ـ الأزياء:

ـ الفنان فهد المذن عـن مسـرحية ((كوكـب الأحذيـة))، لفرقـة المعهـد العـالي للفنـون المسرحية، تأليف: مشعل الموسى، إخراج: هاني النصار.

ـ جائزة جريدة ((الأنباء)):

ـ أفضل ممثل واعد الفنان أوس الشطي عن دوره في مسرحية ((من هو من؟))، لفرقة المسرح العربي، تأليف: داريوفو، إخراج: أحمد الشطي.

ـ أفضل ممثلة واعدة:

ـ الفنانة حنان المهدي عن دورها في مسرحية ((الهشيم))، لفرقة المسرح الكويتي، تأليف: عبد الأمير شمخي، إخراج: فيصل العميري.

***

الفنان: محمد أسعد سموقان

العمل الفني: راية أوغاريت

المواد: ألوان زيتية على القماش

القياس: 137 × 137سم.

في الأسلوب:

يمتلك الفنان محمد أسعد سموقان كل ميزات الفنان التجريبي الحرّ. وقد تجلى هذا في معظم أعماله الفنية الجريئة، وغير المترددة، والتي عرضها في معارض ثنائية أو مشتركة خلال السنوات العشر الأخيرة. فتجاربه الفنية بسكين الرسم، عن (الغابة الخيالية) أعطت انطباعاً جيداً وقبولاً مؤثراً. أما أهم ميزات اتجاهه التصويري الأخرى، فهي وضوح هدفه، وحسن اقتناص الموتيفات، والتنويع فيها، دون حدود، لغاية استنفاد الفرص كافةً. ومن الجليّ أن أسلوب الفنان يندرج بشكل أساسي في التعبيرية الخيالية، ذات الصفات الزخرفية.

العمل الفني:

أطلق الفنان على عمله اسم (راية أوغاريت). وهو عنوان مكثف لأبدة تاريخية هامة هي مدينة أوغاريت، وحضارتها، كممثلة فينيقية في سورية الساحلية الشمالية. استخدم الفنان عدداً محدوداً من الرموز (حيوانية، نباتية، معمارية وإنسانية) وبنى العمل بناءً جيداً مشبعاً بالحركة، إذ قام بتوزيع الأشكال بشكل متوازن على نموذج ثنائي التناظر، أو التناظر الجانبي Bilaferal sywwetry وهو بناءٌ قوي، حيث جاء في العمل على هيئة شجرية، جذعه في الوسط حيث تتداخل الرموز المعمارية والإنسانية المتطاولة معاً، وهي غارقة في التربيعات الشطرنجية اللونية المرحة، أما على الجانبين وصعوداً نحو الأعلى فقد قسم الفنان العمل إلى شرائط أفقية اصطفت عليها الرموز الحيوانية، التي يصعب التعرف على كنهها تماماً لأنها تعاني من تحولات شكلية غنية (فهي بين الثيران والغزلان والفهود الخ...) ومن الطريف أن الفنان لجأ إلى دمج الرموز المعمارية ضمن الرموز الإنسانية والنباتية، بشكل، أعطى غنىً أكيداً للعمل، وجعله يمتلك خصائص تنوع الدلالات، مما زاد من تأثيره الأدبي والبصري.

- د.كمال محييّ الدين حسين-

